

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro klasickou archeologii

Diplomová práce

Bc. Tereza Pejchlová

Vývoj řeckých mozaik v období helénismu

Development of Greek mosaics in the Hellenistic period

Praha 2016

Vedoucí práce: PhDr. Ladislav Stančo, Ph.D.

Tímto bych ráda poděkovala panu PhDr. Ladislavu Stančovi Ph.D., svému vedoucímu práce, za jeho vstřícnost, velmi cenné rady a připomínky a v neposlední řadě za pomoc při tvorbě mapy. Toto poděkování patří také mé rodině, která mi byla oporou po celou dobu studia.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne.....

.....

Tereza Pejchlová

Abstrakt

Tato diplomová práce pojednává o vývoji, především technologickém vývoji, řeckých mozaik helénistického období. Práce také zahrnuje mozaiky pozdně klasického období, jelikož následné raně helénistické mozaikové podlahy navázaly na jejich techniku a ještě ji zlepšily. Z technologického hlediska je rovněž důležité popsat výrobní proces, pro který existují také antické literární prameny. Místo a organizace práce mozaikářů nebo dalších podílejících se řemeslníků mohou být do jisté míry rekonstruovány na základě archeologických nálezů. Další část této práce se zabývá architektonickým kontextem, funkcí a významem řeckých mozaik. Na základě motivů, techniky provedení mozaik a jejich umístění ve stavbě může být rozpoznána jejich určitá hierarchie důležitosti a jejich význam. Dále jsou zkoumány změny ve využití prostoru s mozaikami od pozdně klasického do pozdně helénistického období. Na závěr jsou předloženy základní informace o repertoáru helénistických mozaik.

Klíčová slova

mozaiky, řecké, helénismus, umění, helénistické, vývoj

Abstract

This Master thesis deals with the development, mainly the technological development of the Greek mosaics in the Hellenistic period. Mosaics of the late Classical period are also included in this work as the early Hellenistic mosaic pavements continued to use and improve the late Classical technique. With respect to the technological aspect it is important to describe the production process, sources of which also exist in the ancient literature. The working environment and the organization of the mosaicists or other craftsmen involved can be to some extent reconstructed based on the archaeological finds. The next part of the thesis is concerned with the architectural context, the function and the meaning of the Greek mosaics. Certain hierarchy of the mosaic importance and the meaning can be identified on the basis of their motifs, the technique of the performance and their location inside the building. Furthermore, it is examined, how spaces of private houses changed with mosaics from the late Classical to the late Hellenistic times. In closing there is basic information about the Hellenistic mosaic repertory presented.

Keywords

mosaics, Greek, Hellenism, Art, Hellenistic, development

Obsah

1. Úvod a struktura práce.....	8
2. Dějiny bádání.....	10
3. Technologický vývoj mozaik v období helénismu.....	12
3.1 Počátky podlahových mozaik.....	12
3.2 Oblázkové mozaiky pozdně klasického a helénistického období.....	14
3.2.1 Oblázkové mozaiky v pozdním klasickém období.....	14
3.2.2 Oblázkové mozaiky raně helénistického období.....	17
3.2.3 Oblázkové mozaiky ve 3. a 2. století př. Kr.	21
3.2.4 Shrnutí	22
3.3 Nové techniky helénistických mozaik ve 3. století př. Kr.	23
3.3.1 Smíšené mozaiky.....	24
3.3.2 Mozaiky z úlomků kamene.....	25
3.3.3 Shrnutí	26
3.4 Objev tesseroých mozaik.....	27
3.4.1 Rané tesseroé mozaiky	28
3.4.2 Čistě tesseroé mozaiky	32
3.4.3 Shrnutí	34
3.5 Mozaiky pozdního helénismu.....	37
3.5.1 Délos.....	37
3.5.2 Oblast Malé Asie	40
3.5.3 Oblast Blízkého východu	41
3.5.4 Oblast severní Afriky	42
3.5.5 Itálie.....	43
3.5.6 Shrnutí	47
4. Proces tvorby mozaikové podlahy.....	49
4.1 Základy mozaikové podlahy.....	49
4.2 Svrchní vrstva a dokončování mozaiky.....	50
4.3 Řemeslníci	55
5. Architektonický kontext a význam mozaik.....	58
5.1 Architektonický kontext	59
5.1.1 Hierarchie mozaikových podlah.....	62
5.1.2 Přizpůsobení mozaiky prostoru místnosti	67

5.1.2.1	Náměty mozaik podle druhu místnosti	69
5.1.2.2	Vztah mezi mozaikami a okolní dekorací.....	71
5.2	Funkce a význam mozaik	74
5.2.1	Význam námětů mozaik	80
5.2.2	Mozaiky jako prostředek vyjádření společenského postavení	84
5.3	Změna ve využití prostoru od pozdně klasického do pozdně helénistického období na základě mozaik	87
6.	Repertoár.....	91
6.1	Existence vzorníků?.....	94
7.	Závěr	97
8.	Seznam použité literatury:	103
9.	Internetové zdroje	106
10.	Tabulka: Přehled řeckých mozaik	107
11.	Mapa	117
12.	Seznam obrazových příloh	118

1. Úvod a struktura práce

Pod pojmem mozaika si většinou představíme podlahovou nebo nástěnnou dekoraci sestavenou z kousků pravidelných či nepravidelných kamenů, nebo kousků z jiného materiálu (např. skla), tvořících monochromní plochy, či bichromní nebo polychromní více či méně zdobné obrazce, které se nachází většinou v nějakých reprezentativních částech různých staveb.

Řecké mozaiky tvořené v helénistickém období pokrývaly výhradně podlahy staveb, mozaiky zdobící stěny začaly vznikat až později v období římském. V průběhu helénistické doby však řecké podlahové mozaiky prošly jistým vývojem, který započal již v pozdním klasickém období. Měnily se nejen zobrazované motivy, ale především samotná technika provedení mozaik, tj. používané materiály pro dílky, ze kterých byly skládány obrazce či výjevy.

V dosavadních studiích byl spíše kladen důraz na ikonografické a chronologické hledisko mozaik a zpravidla zpracovávaly celé období antiky. Proto se tato diplomová práce zaměří pouze na jednu část období antiky – a to dobu helénistickou. Důkladně pojedná o vývoji, především o technologickém aspektu vývoje, řeckých mozaik tohoto období a rovněž o jejich architektonickém zasazení a významu.

První část této práce se zabývá zejména technologickým vývojem řeckých helénistických mozaik s přihlédnutím na mozaiky z pozdního klasického období, ze kterých následné helénistické vycházely. V textu je tedy zpracováno období od začátku 4. století př. Kr. do přibližně druhé poloviny 1. století př. Kr., kdy končí doba pozdního helénismu. Práce zkoumá na základě vybraných publikovaných příkladů specifika oblázkových mozaik, které měly původ už v pozdně klasické době, jejich styl tvorby však vrcholil v období raného helénismu a nadále se udržely v užívání až do 2. století př. Kr. Dále jsou popisované další techniky a charakteristiky mozaik, které se objevily v průběhu 3. století př. Kr., včetně techniky tesserové, která byla do období pozdního helénismu zdokonalena a rozšířila se do celého Středomoří. Práce se rovněž pokusí zodpovědět otázku, kde tato technika vznikla a odkud a kam se šířila. V rámci vyčleněných období a druhů používaných technik jsou na základě určitých znaků – jako např. oblasti výskytu mozaik, typu staveb, ve kterých byly mozaiky pokládány, velikosti a tvaru jednotlivých dílků, kterými jsou mozaiky tvořeny, jejich vzájemného uspořádání v podlaze, využívané škály barev, podoby a stylu zobrazovaných motivů apod. – jednotlivé vybrané příklady mozaik vzájemně porovnávány a jsou na nich sledovány změny, ke kterým docházelo.

Mozaiku netvoří pouze její svrchní zdobná plocha, ale musí být pod ní zhotoveno několik základových vrstev, které jsou velmi důležité pro výslednou podobu podlahy. V další kapitole je proto popsán výrobní proces mozaikové podlahy a je v ní zahrnuto také to, co lze zjistit z literárních a epigrafických, popřípadě archeologických pramenů o organizaci a místu práce řemeslníků podílejících se na tvorbě mozaiky.

Se samotným pokládáním mozaik souvisí i problematika jejich celkového zasazení do prostoru. Následná kapitola se proto věnuje architektonickému kontextu řeckých helénistických mozaik, možnému rozlišení mozaik ve stavbách, především soukromých domech, podle důležitosti na základě jejich podoby, umístění a techniky provedení. Zabývá se také vztahem mezi rozvržením mozaik a okolní dekorací v dané místnosti. Abychom pochopili, proč, jaké a v jakých místnostech si tehdejší lidé nechávali pokládat mozaikové podlahy, je rovněž třeba znát možné funkce a především významy mozaik, které závisí nejen na tom, co dané mozaiky vyobrazují a kde, jsou položeny, ale i na tom, jakou technikou jsou vytvořeny. Na vybraných příkladech publikovaných mozaik tvořených různou technikou a zobrazujících různé motivy je sledováno, ve kterých stavbách a zejména ve kterých prostorách oněch staveb se nacházejí a jakým způsobem jsou na onom místě rozvrženy. Pro představu o celkovém zasazení mozaik určitých technik a určitých motivů v rámci jedné stavby či pro ukázání jejich vztahu k okolní dekoraci jsou vybrány dochované příklady staveb, které tuto analýzu umožňují.

Ve využití prostoru od pozdně klasického do pozdně helénistického období nastávala řada změn v pojetí, četnosti a umístění mozaik. Této problematice je proto věnována další část, která srovnává tato kritéria v rámci jednotlivých období. Ačkoli výzdobný repertoár, užívaný na helénistických mozaikách, není hlavním tématem předložené práce, závěrečná kapitola předkládá pro orientaci čtenáře alespoň základní přehled využívaných motivů, včetně možných zdrojů, ze kterých mohly mozaiky své náměty čerpat.

2. Dějiny bádání

Zpočátku byly mozaiky badateli spíše považovány za méně významné umění, které především sloužilo jako doklad pro ztracená díla antických nástěnných maleb.¹ Změna v přístupu k tomuto odvětví umění nastala asi od 60. let 20. století, kdy bylo také v roce 1963 poprvé pořádáno kolokvium věnované antickým mozaikám – *International Colloquium on Ancient Mosaics* (CMGR I) a kdy byla založena *Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique* (AIEMA). Následně začaly vznikat korpusy zaměřující se na publikování mozaik z jednotlivých geografických oblastí či lokalit (Dunbabin 1999, 3), mezi něž lze zařadit také monografii B. R. Brownové *Ptolemaic Paintings and Mosaics and The Alexandrian Style* (1957). V této práci jsou popsány do té doby známé mozaiky objevené v Alexandrii a jejím okolí. Autorka předkládá základní popisy ikonografie, použitých barev na mozaikách, stručné technické údaje o rozměru mozaik, velikosti a druhu použitého materiálu a dobu a místo nálezů mozaik. Dalším předmětem zájmu badatelů v druhé polovině 20. století byly otázky, kde a z čeho vznikla tesserová mozaika a odkud a kam se tato technika šířila. Někteří autoři se přikláněli k sicilskému původu tesserové techniky, jako např. K. M. Phillips Jr. (*Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily, The Art Bulletin* 42/4, 1960). Jiní – jako např. M. Robertson (*Greek mosaics, Journal of Hellenic Studies* 85, 1965) – zastávali názor, že se tato technika vyvinula z oblázkových mozaik a vznikla v centrech helénistických království vytvořených nástupci Alexandra Velikého, např. v Alexandrii.

Rozsáhlá studie D. Salzmannova (*Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*, 1982) obsahuje podrobný přehled do té doby známých oblázkových mozaik či jejich fragmentů v celém Středomoří a v černomořské oblasti a zabývá se přechodnou fází mezi oblázkovou a tesserovou technikou. Neopomíná proto ani mozaiky smíšené techniky tvořené z oblázků a otesaných kousků kamene a mozaiky z polygonálních tesser, tj. nepravidelných úlomků. Velkou část této monografie věnuje autor také chronologii oblázkových mozaik, kterou zakládá na zkoumání stylového vývoje motivů. Také pokusy o správné datování jednotlivých mozaik a zkoumání jejich ikonografie bylo v této době a i později většinou hlavním předmětem zájmu badatelů. Vznikaly tak publikace a články popisující spíše motivy pouze figurálních mozaik, jejich správnou interpretaci a možné společné zdroje pro náměty, včetně již zmiňované práce M. Robertsona nebo novější monografie B. Andreaeho (*Antike Bildmosaiken*, 2003). Častou problematikou, kterou se

¹ Zejména u tzv. Alexandrových mozaik z Domu Fauna v Pompejích předkládali badatelé ve starší, ale také novější literatuře 21. století, informace zaměřené především na možnou interpretaci tohoto výjevu a jeho možnou předlohu. Samotná mozaika jako taková byla spíše upozaděna (např. Andreae 2003, 63–77).

zabývali různí autoři, však nadále zůstávala otázka původu tesserové techniky. K. M. D. Dunbabinová ve svém článku – *Early pavement types in the west and the invention of tessellation* (1994) navrhla teorii, že existovaly dvě vzájemně oddělené tradice, které vedly ke vzniku tesserových mozaik a mnozí další badatelé byli podobného názoru.

Až v poměrně nedávné době se někteří autoři zaměřili kromě ikonografického hlediska rovněž na celkový kontext, ve kterém se antické mozaiky nacházely, a na jejich význam v původním prostředí. Tímto se okrajově zabývali ve svých pracích zpracovávajících mozaiky z celého období antiky např. R. Ling (*Ancient mosaics*, 1998), K. M. D. Dunbabinová (*Mosaics of the Greek and Roman World*, 1999) nebo U. Pappalardo a R. Ciardiellová (*Greek and Roman Mosaics*, 2012). Největší pozornost tomu však věnovala především R. Westgateová (např. v článku – *Greek mosaics in their architectural and social context*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 42, 1998).

3. Technologický vývoj mozaik v období helénismu

3.1 Počátky podlahových mozaik

Počátek použití podlah z černých a bílých říčních oblázků spadá již do doby bronzové do 2. tisíciletí př. Kr. do minójsko-mykénské oblasti.² Např. jeden dům v Týrintu (Obr. 1), který byl postaven ve 14. století př. Kr., měl hliněnou podlahu zdobenou řadami oblázků. Z Malie pochází podobný typ podlahy, tato však má složitější vzor z obdélníků a spirál (Westgate 1998, pozn. 1, 93; Pappalardo – Ciardiello 2012, 11).

Nejranější podlahové mozaiky se vzory tvořící celý povrch podlahy bychom mohli hledat v oblasti Malé Asie. Tři pocházejí z města Gordion na území tehdejší Frýgie, další z Altintepe ve východní Anatólíi a z měst Arslan Taš a Til Barsib (neboli Tell Ahmar) ležících v tehdejší Asýrii (Bingöl 1997, 33). Pravděpodobně všechny vznikly v 8. století př. Kr. na základě datace jejich kontextu a srovnání jejich motivů se vzory v místním vázovém malířství (Salzmann 1982, 6–7). Nejlépe dochovaná je jedna mozaika z Gordia z poloviny 8. století př. Kr. (Obr. 2) tvořená z oválných říčních oblázků tmavě modré, tmavě červené, žluté a bílé barvy o velikosti 2 až 3 cm zasazených do hliněného podkladu a nalezená v roce 1956 ve shořelé stavbě označované jako Megaron 2 určené zřejmě pro sakrální účely. Mozaika pokrývala podlahu o rozměrech 10 × 11 m a zobrazovala různé geometrické vzory rozložené neuspořádaně po celé své ploše. Tyto vzory však k sobě těsně přiléhaly. Uprostřed vedle šestilisté rozety v kruhu je patrné kruhové ohraničení, kde se zřejmě nacházel centrální motiv mozaiky (Salzmann 1982, 93, Nr. 48; Bingöl 1997, 33; Dunbabin 1999, 5).

V řeckém prostředí se oblázkové podlahy znovu, ačkoli jsou bez vzoru, objevují až v 7. století př. Kr., např. na agoře Lató na Krétě (Obr. 3), v chrámu Artemidy Orthie ve Spartě a Poseidónově chrámu v Isthmii. Z následujícího 6. století pochází fragmenty prostých oblázkových mozaik z cely Héraia na Délu (Obr. 4) a Apollónova chrámu v Delfách; tato se skládá z různobarevných oblázků (Salzmann 1982, 7; Pollitt 2000, 210; Pappalardo – Ciardiello 2012, 56).

Z poloviny 6. století př. Kr. pochází další příklad oblázkové mozaiky z Gordia, která byla položena v předsíni stavby H. Mozaika se skládá z bílých a hnědých oblázků a ty již vytváří pravidelný motiv šachovnicových pásů proložených několika úzkými pruhy, jejichž barvy se střídají – Obr. 5 (Bingöl 1997, 42).

² Fragmenty nástěnných mozaik se složitějšími motivy (rovněž figurálními) – částečně malovanými přírodními barvami, ale převážně tvořenými z otesaných kusů kamene – nalezené v podzemních hrobkách královské nekropole v Gonuru v dnešním Turkmenistánu však pravděpodobně pochází z konce 3. tisíciletí př. Kr. (http://www.turkmenistan.gov.tm/_eng/?id=1037).

Nicméně tyto rané příklady mají spíše charakter jednoduchých krytin a liší se od propracovanějších mozaikových podlah známých z řeckého prostředí pozdějšího období. Řecké mozaiky nejsou ještě v této době typickými mozaikami, spíše jen části těchto podlah jsou tvořeny oblázky. Anatolské mozaiky zase obsahují většinou motivy, které se opakují po celém povrchu podlahy, na rozdíl od pozdějších vzorovaných řeckých mozaik, které mají obvykle centrální kompozici, kde středové pole je ohraničené bordurou (Westgate 1998, 93; Pappalardo – Ciardiello 2012, 11). Sám Plinius Starší ve svém díle *Naturalis historia* (XXXVI, 60)³ uvádí, že podlahové krytiny jsou vynálezem Řeků, kteří ony krytiny také malovali do té doby, než tato činnost byla nahrazena mozaikami.

Rozšíření techniky zdobných podlahových mozaik tvořených z oblázků se v řeckém prostředí objevilo až v klasickém období v pozdním 5. století př. Kr. Oblázky bývaly uspořádány do různých geometrických a figurálních motivů. Až právě tyto podlahy bývají považovány za skutečný začátek řecké mozaikové tradice, která se plně rozvinula v průběhu helénistického období spolu s využitím nových technik (Westgate 1998, 93; Pappalardo – Ciardiello 2012, 11, 56). Proto za nejranější známou řeckou zcela oblázkovou mozaikou se považuje ta, která byla objevena v tzv. Lázních Kentaura v Korintu a která se datuje do poslední čtvrtiny 5. století př. Kr. (Obr. 6). Pojetí dochovaných figurálních motivů na mozaice – kentaura, kočkovité šelmy a osla – je sice jednoduché, ale celkové rozvržení podlahy a provedení geometrických motivů, kromě chyby objevující se v pásu vln, je zvládnuto velmi dobře, z čehož lze vyvodit, že toto již není umění mozaiky teprve ve svém počátku (Dunbabin 1999, 5–6). Podle R. Westgateové (1998, pozn. 5, 94) se zřejmě oblázkové mozaiky nejdříve využívaly ve veřejných stavbách a až později se rozšířily rovněž do obytných domů, pravděpodobně z důvodu snahy o napodobení prestižní výzdoby oněch veřejných staveb. Nicméně protože je známo jen malé množství oblázkových mozaik přibližně z této doby a protože ještě méně z nich lze přesněji datovat, je velmi obtížné určit, kdy, kde a v jakých kontextech se řecké oblázkové mozaiky objevily poprvé. Někteří badatelé (např. D. M. Robinson)⁴ datovali do pozdního 5. století př. Kr. i některé mozaiky nalezené v domech v Olynthu na Chalkidiki, ale pozdější studie toto datování spíše vyvrátily,⁵ a tak s jistotou lze říci pouze to, že mozaiky v domech v Olynthu a jinde, pocházejí nejdříve z druhé čtvrtiny 4. století př. Kr.

³ *Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulere eam.*

⁴ Robinson, D. M. 1946: *Excavations at Olynthus, Part XII: Domestic and Public Architecture*. Baltimore.

⁵ D. Salzmann nedatuje žádnou z olynthských mozaik před konec 5. století př. Kr. (Salzmann 1982, 22–24.).

3.2 Oblázkové mozaiky pozdně klasického a helénistického období

3.2.1 Oblázkové mozaiky v pozdním klasickém období

Mozaikové podlahy nalezené v Olynthu, několik v Korintu,⁶ Sikyónu a v Domě Mozaik v Eretrii nejlépe představují mozaiky pozdního klasického období (od začátku do druhé třetiny 4. století př. Kr.). Tyto mozaiky využívaly hladké přírodní oblázky sbírané z koryt říčních toků či z mořského pobřeží. Jednotlivé oblázky byly pečlivě tříděny podle velikosti, o čemž vypovídají i zmínky v písemných pramenech (např. na papyru z archivu úředníka Zenóna z Egypta).⁷ Ovšem na mozaikách v Olynthu se sice jednotlivé vsazené oblázky od sebe velikostí příliš nelišily, ale nebyly k sobě skládány tak, aby si velikostí navzájem odpovídaly, a vytvářely mezi sebou poměrně velké mezery vyplněné maltou (viz např. Obr. 7). Velikost oblázků se obvykle pohybovala v rozmezí 1 až 2 cm, ale některé podlahy se skládaly také z oblázků o velikosti 5 cm nebo větších. Nejvíce se využívalo zabarvení bílé, šedé a černé, ale v některých případech se již objevuje použití různých odstínů hnědé, červené a žluté. Oblázky byly zasazeny do vrstvy jemné malty, která spočívala na hrubších vrstvách tvořících základy podlahy – viz 4.1 a 4.2 (Robertson 1982, 242; Salzmann 1982, 9; Dunbabin 1999, 6; Andreae 2003, 19).

Z tohoto období jsou mozaiky známy z oblastí pevninského Řecka a výhradně ze soukromých domů (viz také Tab.), oproti prostým oblázkovým podlahám z archaického období, které se nacházely v chrámech. Pozdně klasické mozaiky byly s největší pravděpodobností užívány bohatšími občany, protože se nacházely jen v několika málo domech. Byly tak ukázkou přepychu, který si tito lidé mohli dovolit. V Olynthu, kde byl nalezen největší počet mozaik, se mozaikové podlahy nacházejí jen v malém procentu z celkového množství domů a jsou omezeny jen na určité místnosti v domě, především na reprezentativní místnosti pána domu typu *andron* – více viz 5.1 (Dunbabin 1999, 6, 16).

Většina mozaik z pozdního klasického období se skládá z centrálního pole, okolo něhož bývá koncentrická víceřadá bordura s geometrickými nebo florálními motivy (např. meandr, pás vln, spirála, trojúhelníky, palmety). Někdy je bordura tvořena vlasy skutečných či bájných zvířat. Centrální pole bývá obdélné nebo čtvercové, často je vyplněno geometrickými nebo florálními motivy, v některých případech však může obsahovat figurální zobrazení, obvykle

⁶ Mozaiky nalezené v domech v Olynthu patří mezi nejranější oblázkové mozaiky, které lze datovat, spolu s korintskými nalezenými v různých kontextech kolem fóra. Olynthské domy byly postaveny po roce 432 př. Kr., kdy se Olynthus stal hlavním městem Chalkidské ligy, a byly opuštěny po vyplnění města Filipem II. Makedonským v roce 348 př. Kr., tyto roky zároveň představují rozmezí, ve kterém mohly ony mozaiky vzniknout. Stavby s mozaikami v Korintu byly zničeny ve třetí čtvrtině 4. století př. Kr. (Salzmann 1982, 11; Westgate 2012, 190).

⁷ *Pap. Cairo Zenon* 59665.

nějaké mytologické výjevy, např. mozaika v místnosti typu *andron* ve Vile Štěstěny v Olynthu⁸ (č. 2, Tab., Obr. 8) obsahuje obdélný centrální panel s vyobrazením boha Dionýsa jedoucího na voze taženém levharty lemovaný figurálním vlysem se zobrazením mainád a satyrů; okolo tohoto vlysu je ještě řada vzájemně propojených palmet a pás vln. V předsíni *andra* je položena obdélná mozaika s vyobrazením bohyně Thetidy vedoucí procesí Néreoven jedoucích na hřbetech mořských tvorů a nesoucí novou zbroj pro svého syna Achillea (č. 3, Tab., Obr. 9); kolem tohoto centrálního pole je opět několik pásů bordury tvořených spirálovými úponky, meandrem a pásem vln. Některé kompozice centrálního pole jsou v pozdně klasické době založeny na zobrazení kruhu uvnitř onoho pravoúhlého pole, přičemž ve vzniklých rozích mezi kruhem a bordurovým okrajem se také často nachází jednoduchá figurální zobrazení. Např. na mozaice v *andru* v Domě Mozaik v Eretrii⁹ (č. 4, Tab., Obr. 10) je kruh, v němž je uprostřed zobrazena šesticípá hvězda obklopená palmeto-lotosovým vlysem, vepsán do čtverce vytvořeného dvěma pásy bordury s meandrem na vnějším okraji a figurálním vlysem blíže ke středu, který zobrazuje vždy na dvou protilehlých stranách Arimaspy¹⁰ bojující s gryfy a lvy útočící na koně; v rozích mezi centrálním kruhem a okolní čtvercovou bordurou jsou znázorněni orli a býčí lebky (Dunbabin 1999, 8; Westgate 2012, 188). Na jedné mozaice ze Sikyónu s vnitřní kruhovou kompozicí (č. 5, Tab., Obr. 11) jsou naopak figurální vlysy umístěné do kruhů a v rozích mezi vnějším okrajem kruhu a čtvercovou bordurou jsou palmety. Kruhové pole této mozaiky je koncipováno ze tří částí. V nejmenším kruhu uprostřed se nachází motiv rozety, okolo ní obíhá vlys s gryfy a jeleny. Vnější kruhový vlys zobrazuje běžící postavy kentaurů (Pappalardo – Ciardiello 2012, 57).

Na hlavní motivy se většinou používaly oblásky světlých barev, především bílé, a na jejich pozadí oblásky tmavé. Ojediněle však byly také nalezeny příklady mozaik s tmavými motivy na světlém pozadí – např. na jedné fragmentární mozaice s vyobrazením lidské postavy z tmavých oblázků proti světlému pozadí v Sikyónu (Robertson 1965, 83). Motivy jsou dvourozměrné, což je zapříčiněno i tím, že bylo v této době užíváno přírodních oblázků, které poskytovaly jen omezený počet barev, na rozdíl od pozdějšího využití různých druhů kamene a jiných materiálů. Některé podlahové mozaiky jsou přísně bichromní, jiné užívají na různé detaily oblásky přídatných barev – žluté, červené a zelené – nebo jsou tyto barevné oblásky náhodně roztroušeny mezi ostatními kameny na pozadí (viz také Tab.). Vnitřní detaily postav

⁸ D. Salzmann datuje všechny mozaiky v domě do let cca. 370 – 360 př. Kr. Svou dataci zakládá na charakteru spirálovitého okraje mozaiky s Thetidou a Achilleem (Salzmann 1982, 24.).

⁹ *Terminus post quem* pro tento dům je rané 4. století př. Kr.

¹⁰ Arimaspy jsou mýtickou rasou jednookých mužů, kteří vpadli na území gryfů, aby tam získali zlato, které se na jejich území nacházelo. Konflikt mezi Arimaspy a gryfy byl námětem výzdoby i v dalších druzích umění, např. v řeckém vázovém malířství 4. století př. Kr. (Franks 2014, 157).

a zvířat bývají naznačeny liniemi tvořenými z tmavých oblázků, přičemž lze sledovat vývoj od znázornění minima vnitřních detailů postav na ranějších mozaikách po jejich plné vykreslení na mozaikách, které lze datovat do pozdního 4. století př. Kr. Například mozaiku s Bellerofontem na Pegasovi v Domu A VI 3 v Olynthu (č. 1, Tab., Obr. 12) lze přiřadit ranější fázi vývoje než již zmiňované mozaiky z Vily Štěstěny. Také použití přídatných barev bylo zprvu ojedinělé, později se tak odlišovaly a zvýrazňovaly určité části postav, nějaké předměty nebo různé detaily. Na mozaikovém panelu u vstupu do *andra* v Domě Mozaik v Eretrii (Obr. 10) asi z poloviny 4. století př. Kr. je zobrazena Néreovna jedoucí na hřbetu *hippokampa* (mořského koně). Néreovna má na sobě žluté obutí a plášť s červeným lemem, v ruce nese žlutý štít s červeným ohraničením a ploutve koně jsou červené. Zbývající části jsou zhotovené z bílých oblázků, detaily a pozadí je tvořeno oblázky tmavými (Dunbabin 1999, 6, 8; Westgate 2012, 190).

Zvířata a lidské postavy jsou na nejranějších mozaikách zobrazovány z profilu, v průběhu pozdního klasického období a zejména k jeho konci je již pozorovatelný volnější pohyb těl postav, hlavy jsou však nadále zobrazovány z profilu. Např. mainády ve Vile Štěstěny se natáčejí do různých póz, linie značící ohyby na drapérii jsou ale stále hrubé a zjednodušené (Obr. 8). Rovněž Arimasповé vyobrazení na mozaice v Domu Mozaik v Eretrii se pohybují volně ve složité pozici na kolenou (Obr. 10). Překrývání postav nebo jejich částí se mozaiky nejprve vyhýbají, později jsou tyto překryvy prováděny s větší jistotou. Například na mozaice ve Vile Štěstěny jeden levhart táhnoucí vůz, na němž jede Dionýsos, překrývá druhého levharta, který zase svými předními končetinami překrývá nohu satyra, který běží před vozem (Obr. 8). Néreovny zobrazené na mozaice v předsíni ale sedí poněkud nepřírozeně a strnule na hřbetech mořských koňů. Usazení Néreovny na tvorovi z Domu Mozaik v Eretrii je vytvořeno trochu lépe. V zobrazeních postav není v tomto období využíváno žádné plasticity a stínování, které by napomohly trojrozměrnému zdání. Rovněž není na mozaikách naznačeno umístění postav či předmětů do prostoru (Dunbabin 1999, 8–9).

Lépe lze vidět vývoj u florálních motivů – rozet, akantových a břečťanových úponků atd. Rané příklady jsou stylizované a dvourozměrné. Postupně však začínají být pojímány realističtěji a spíše trojrozměrně,¹¹ např. na mozaice ze Sikyónu (č. 6, Tab., Obr. 13) z poloviny 4. století př. Kr. jsou jednotlivé spirálovité úponky vzájemně propletené okolo centrální rozety sice symetricky a ne přirozeně, ale listy a květy jsou provedeny poměrně realisticky a působí

¹¹ Palmety zůstávají ve stylizovaném a dvourozměrném pojetí i nadále.

trojrozměrně, čemuž rovněž napomáhá použití červené barvy na některé detaily (Dunbabin 1999, 9).

3.2.2 Oblázkové mozaiky raně helénistického období

Mozaiky z pozdního klasického období představují důležitý vývojový stupeň tohoto druhu umění, na který v poslední třetině 4. století př. Kr. navázaly a který ještě vylepšily raně helénistické oblázkové mozaiky. Podle M. Robertsona (1982, 245) lze říci, že oblázkové mozaiky nalezené v Sikyónu představují svou podobou a provedením pomyslný přechodný stupeň mezi pozdně klasickými mozaikami z Olynthu a raně helénistickými z makedonského města Pelly, které spolu s mozaikami nalezenými ve Vergině představují vrchol tvorby oblázkových mozaik. Oproti předchozímu období se raně helénistické mozaiky objevují také na řeckých ostrovech a v Malé Asii – viz také Tab. (Pappalardo – Ciardiello 2012, 56–57).

V Pelle, v makedonském hlavním městě, byly nalezeny mozaiky ve dvou velkých domech – Dům I.1 a Dům I.5 – datovaných na základě keramického a numizmatického materiálu do poslední čtvrtiny 4. století př. Kr. Domy mohly být součástí palácového komplexu, který nechal postavit Kassandros. Dům I.1 měl ve dvou velkých místnostech typu *andron* figurální mozaiky zobrazující Lov na lva (č. 7, Tab., Obr. 14) a Dionýsa na levhartovi (č. 8, Tab., Obr. 15). Mozaikové panely u vstupů do těchto *andrones* vyobrazovaly gryfa s jelenem a druhý kentaura s kentaurkou (Obr. 16). V předsíních byly černobílé mozaiky s hrubšími geometrickými vzory kosočtverců (č. 9, Tab.) a čtverců (č. 10, Tab., Obr. 17). V Domě I.5 byly nalezeny tři figurální mozaiky znázorňující Únos Heleny Théseem (č. 11, Tab., Obr. 18), Lov na jelena¹² (č. 12, Tab., Obr. 19) a Amazonomachii (č. 13, Tab., Obr. 20), spolu s fragmenty dvou dalších mozaik s florálními motivy. Všechny tyto mozaiky se od pozdně klasických mozaik velmi liší – jsou mnohem větší¹³ a jemnější než příklady ranější. Přijaly nové techniky a vykazují známky po novém pojetí povahy mozaik. Figurální vlysy téměř zcela vymizely, většina mozaik stále využívá centrální kompozice mnohočetné bordury okolo ústředního obdélného pole, ale toto pole se stalo mnohem důležitějším oproti předchozímu období (Ling 1998, 21; Westgate 1998, 106; Dunbabin 1999, pozn. 23, 10, 12; Pollitt 2000, 210). Figurální výjevy v centrálních polích jsou v těchto pellských příkladech pojety s důrazem na znázornění pohybu a třetího rozměru. Postavy navíc stojí na nerovných žlutohnědých pruzích představujících zem, tudíž je již patrná snaha o zasazení výjevu do prostředí, a jsou zobrazeny se snahou o perspektivu. V Lovu na lva

¹² Tato mozaika představuje nejranější známou mozaiku, která nese signaturu – Gnósis.

¹³ Např. postavy na mozaice s Lovem na jelena jsou nadživotní velikosti, celá mozaiková podlaha má rozměry 4,9 × 3,2 m. Největší mozaikou v Pelle je ta s vyobrazením Únosu Heleny Théseem s rozměry 8,48 × 2,84 m (Ling 1998, 23; Dunbabin 1999, 12).

se objevuje jen málo překrývajících se částí postav a předmětů, ale na mozaice s Lovem na jelena (Obr. 19) jsou vyobrazení lovci, lovecký pes a jelen tak, že díky větší vzájemné blízkosti a překrývání se jednotlivých figur vzniká dojem větší hloubky. Ještě dynamičtější kompozici, ve které je využit účinek vzájemného překryvu, má zobrazení Únosu Heleny. Na této mozaice (Obr. 18) řídí vozataj Forbás vůz s čtyřspřežím a ohlíží se zpět na vzájemně propletené postavy Thésea a Heleny. Tyto však nejsou dochované celé. V pravé části výjevu je ještě zobrazena ženská postava Deaneiry, která se při svém útěku obrací na svou přítelkyni Helenu a vztahuje k ní ruce (Dunbabin 1999, 12). Koně se navzájem překrývají a jsou zachyceni ve tříčtvrtečním pohledu. Natočení těl postav je složité a přesvědčivě provedené. Tváře jsou zobrazeny jak v profilu, tak ve tříčtvrtečním pohledu.

Detaily postav již nejsou čistě lineární a na mozaikách je hojně využíváno stínování. Muskulatura těl, záhyby pláštíků a kůže zvířat jsou provedeny za využití shluků šedých a hnědých oblázků. Na těchto mozaikách se také více využívá barev, ale základ zůstává nadále stejný jako v pozdně klasické době, tedy světlé postavy jsou na tmavém podkladu. Kůže jelena je dohnědá, lidské vlasy a hřívy zvířat jsou provedeny v červené a žluté barvě. Odstíny červené, hnědé a žluté jsou také použity na zvýraznění určitých detailů, jako např. postrojů koní, pásků, pochev mečů a jazyků jelena a loveckého psa. Rysy postav jsou pečlivě vykresleny, včetně obočí, očních víček i tvarování nosu. Těchto realističtějších účinků bylo dosaženo tím, že mozaikáři třídili oblázky mnohem pečlivěji a to nejen podle barev, ale i podle velikosti, přičemž menší z nich používali na jemnější detaily. Oblázky v mozaice Lovu na jelena měří pouhých 0,5 až 1 cm v průměru. Ostatní zmiňované pellské mozaiky využívají oblázky o velikosti 0,5 až 1,5 cm. Také oblázky v postavách byly zasazovány blíže k sobě než na pozadí, aby zakryly podkladovou maltu. Díky tomuto postupu mohli mozaikáři vytvořit postavy realističtější, než které byly na ranějších mozaikách např. v Olynthu (viz 3.2.1). Navíc některé z těchto podlahových mozaik užívají různé umělé prostředky ke zlepšení provedení detailů a určitých obrysů. V Lovu na lva je tohoto dosaženo terakotovými proužky či pásky např. na vykreslení očí a nosů lovců, na obrysy jejich tváří, prstů u rukou i na nohou a na obrysy genitálií, rovněž jsou takto provedeny kudrliny lidských vlasů a lví hřívy (Obr. 14). Tyto terakotové proužky byly zasazovány do podkladové malty nejdříve a až pak byly vkládány do takto vyznačených částí oblázky (viz 4.2). Mozaika s Únosem Heleny také obsahuje u detailů terakotové proužky, ale pro určitá místa užívá proužky olověné, jako např. na ocnice a nehty u rukou. Oproti tomu v mozaice Lovu na jelena nejsou takové proužky použity, ale rovněž zde je patrná snaha o jasné vymezení postav a detailu. V tomto případě byly na obrysy jemných detailů použity mnohem menší oblázky než v okolních částech. A tak např. obočí, řasy a nehty u rukou lovců a oči jelena

a psa jsou vykresleny jednou řadou malých černých oblázků. Oči všech postav chybí, pravděpodobně byly vysázené polodrahokamy (Robertson 1982, 242; Salzmann 1982, 105 – 108, Nr. 96, 98, 101, 103, 104; Ling 1998, 23; Dunbabin 1999, 12–13; Westgate 2002, 224–225; Andreae 2003, 22, 24).

Mozaika znázorňující Dionýsa jedoucího na hřbetu levharta a držícího *thyrsos* (Obr. 15) se od ostatních zmiňovaných pellských mozaik liší tím, že nepůsobí trojrozměrně a má mnohem jednodušší kompozici. Postava Dionýsa je zasazena do zcela prostého černého pozadí, bez jakéhokoliv náznaku prostředí. Hlavy boha a kočkovité šelmy jsou z profilu, tělo Dionýsa je však zachyceno ze tříčtvrtečního pohledu. Vnitřní detaily bohova těla jsou lineárnější než u lovců, ale na paži a na noze je naznačen stín, stejně jako na vzdálenějších končetinách levharta. Celkový účinek této mozaiky spíše odkazuje na jednoduchost klasického období, avšak použitím stejné techniky provedení se moc od ostatních mozaik na lokalitě neliší. Terakotové i olovené proužky jsou i zde použity pro obrysy a detaily ve tváři (Obr. 15), na rukou a nohou Dionýsa a na hlavě a tlapách levharta. Navíc na Dionýsův věnec z listů vinné révy a na vršek *thyrsu* byly použity zeleně obarvené hliněné korálky. Oči boha i šelmy byly rovněž pravděpodobně tvořeny polodrahokamem. V okolním prostém bílém pásu podél stěn u mozaiky s Dionýsem na levhartovi širokém 205 cm a u mozaiky s Lovem na lva širokém 250 až 260 cm jsou zasazeny oblázků velké 3 až 9 cm (Salzmann 1982, 105, Nr. 96, 98; Dunbabin 1999, 13).

Na těchto raně helénistických mozaikách se na rozdíl od pozdně klasických odráží vliv nástěnného malířství. Jsou u nich zjevné podobné pokroky v pojetí hloubky a užití stínování jako právě v řeckém nástěnném malířství 4. století př. Kr., které známe např. z makedonských hrobek ve Vergině a Lefkádii. Raně helénistické mozaiky již nejsou prováděny jako dvourozměrný vzor rozložený na povrchu podlahy, kde největší důraz byl kladen spíše na borduru, ale jako obrazová figurální scéna, u níž okraje slouží jen jako doplňující prvek. Mozaika s Lovem na jelena se asi nejvíce svým pojetím a použitím velké škály odstínů barev přibližuje malbě a spolu s mozaikou znázorňující Únos Heleny představuje samotný vrchol oblázkových mozaik, v této technice už očividně nešlo dosáhnout více. Dionýsova mozaika z Domu I.1 v Pelle sice postrádá trojrozměrnost, ale od ranějších mozaik z Olynthu či Korintu se liší svým soustředěním se na jedinou figurální skupinu (Dunbabin 1999, 13–14; Andreae 2003, 24). Podle K. Dunbabinové (1999, 14) se zdá pravděpodobné, že i tato mozaika s Dionýsem na levhartovi napodobuje malbu, v tomto případě však spíše nějaké klasicizující dílo v kompozici vycházející z umění alespoň 5. století př. Kr. Jiní zas vidí v jemném provedení těl boha i zvířete podobnost s díly sochaře Lýsippa (Pappalardo – Ciardiello 2012, 56).

Florální motivy na mozaikových podlahách v Pelle ukazují vyvrcholení sklonu, který byl pozorovatelný na ranějších mozaikách ze 4. století př. Kr. (např. na mozaice ze Sikyónu z poloviny 4. století př. Kr. – Obr. 13). Ve florálním pásu bordury mozaiky Lovu na jelena jsou jednotlivé květy a listy rostoucí z úponků a spirál provedeny vysoce realisticky, ačkoli celkový dojem je stále umělý (Obr. 19). Vzor je trojrozměrný a ke zvýraznění tohoto účinku je používáno barevných oblázků. Zřejmě nejlepší florální mozaikou je ta v místnosti E paláce ve Vergině (č. 14, Tab., Obr. 21). Spirálovité úponky s květy a listy vyplňují prostor mezi rozetou uprostřed a kruhem tvořeným pásem meandru a pásem vln. Rohy, které vznikly vepsáním onoho kruhu do čtverce, zobrazují ženské protomy zakončené ve spirálách. Na této mozaice jsou spirály a úponky pravidelnější a symetričtější než ty v borduře pellské mozaiky, ale i zde mají květy a listy trojrozměrný charakter (Dunbabin 1999, 14–15).

Vysoká obrazová kvalita pellských mozaik je však jedinečná, žádné pozdější oblázkové mozaiky se těmto ani nepřiblížily. Důvod je jistě zčásti ekonomický. Takové mozaiky vyžadovaly značné množství práce, tudíž byly jistě velmi nákladné. Není tedy divu, že byly nalezeny v kontextu palácových staveb v hlavním městě Makedonie. Je velmi pravděpodobné, že náklady na jejich zhotovení byly hrazeny z prostředků získaných díky tažení Alexandra Velikého na východ. Je třeba si tedy uvědomit, že právě proto jsou mozaiky v Pelle spíše výjimkami a nelze je použít jako příklady převažujícího stylu v té době (Dunbabin 1999, 15–16; Westgate 2012, 191).

Z oblasti Malé Asie jsou oblázkové mozaiky z období raného helénismu známy ze Sinópe na jižním pobřeží Černého moře a Assu, který leží na západním maloasijském pobřeží. Černobílá mozaika ze Sinópe (č. 15, Tab., Obr. 22) původně zdobila podlahu místnosti, která se nacházela pod tzv. Serapidovým chrámem. Byla velmi poničená a v dnešní době je ztracená. V roce 1951 z ní byl odkryt roh bordury skládající se z širokého bílého pruhu a vlysu s akantovými úponky na černém podkladu. Na fragmentu mozaiky byla ještě patrná část buď dalšího vlysu bordury, nebo vnitřního pole, s vyobrazeními zvířat, snad gryfů. Velikost jednotlivých oblázků se v tomto fragmentu pohybuje v rozmezí 1 až 4 cm. Druhá oblázková mozaika pocházející z Assu a zobrazující Eróty byla na začátku 80. let 18. století odkryta pod stavbou búleutéria, kde kdysi pokrývala podlahu místnosti o rozměrech $4,7 \times 2,35$ m. Do dnešní doby se z ní dochovaly pouze čtyři fragmenty, nyní v muzeu v Çanakkale, ostatní se ztratily. Stará rekonstrukce se nepochybně zakládala na lepším stavu zachování a byla nově doplněna (č. 16, Tab., Obr. 23). Postavy jsou tvořeny oblázky o velikosti 0,5 až 0,8 cm, jinak jsou použity 1 až 1,5 cm velké oblázky. Uprostřed mozaiky se nacházel kruh s figurální scénou představující *erotostasii*, který byl ohraničený kruhovým florálním vlysem. Pravděpodobně po obou stranách

tohoto výjevu byla pravoúhlá pole s vyobrazením vždy dvou okřídlených Níké stojících u trojnožky. Postavy jsou provedeny bíle proti zelenočernému pozadí. Linie vnitřních detailů jsou tvořeny šedými oblázky. Na některé části byly použity rovněž přídatné barvy – žlutá na vlasy, váhy a na některé květy v kruhovém okraji a červená na tympanon. Oči a ústa Níké byly z jiného materiálu (Bingöl 1997, 70–71).

3.2.3 Oblázkové mozaiky ve 3. a 2. století př. Kr.

Oblázkové mozaiky na jiných místech Řecka, které mohou být datovány do 3. století př. Kr., ukazují převážně bichromní dvourozměrný a lineární styl zobrazení. Od stínování, složité polychromie a náznaku prostorové hloubky bylo spíše upuštěno (viz také Tab.). Mozaiky často obsahují jen jednu postavu. Některé kvalitní příklady byly nalezeny ve městě Rhodu.¹⁴ Ve velkých centrálních polích jsou vyobrazeny bílé figurální výjevy proti prostému černému podkladu – Bellerofontés a Chiméra (č. 19, Tab., Obr. 24), kentaur držící zajíce (č. 20, Tab., Obr. 25) a Tritón (č. 21, Tab., Obr. 26). Není v nich žádný náznak zasazení do prostoru, ale postavy, zejména Tritón, jsou znázorněny v určité perspektivě a vyjadřují smysl pro hloubku. Jejich anatomické provedení je značně detailnější než na dílech z pozdního klasického období. Většinou jsou pouze černobílé, někdy však také omezeně obsahují šedé oblázky k naznačení stínování. Oblázky v mozaikách mají velikost 1 cm. V mozaikách s Bellerofontem a s kentaurem je použito k vyznačení několika detailů olověných proužků, např. na rukojeť Bellerofontova kopí, ale mnohem méně systematicky než v pellských mozaikách. Florální vzory na borduře mozaik Bellerofonta a Tritóna jsou jednodušší a plošší než ty na mozaikách v Pelle a Vergině (viz 3.2.2), ale ponechávají si náznak třetího rozměru. Z toho lze vyvodit, že tvůrci rhodských mozaik znaly stylistické a technické prostředky pellských mozaik, ale zřejmě z důvodu ekonomických a možná i estetických vytvořili jednodušší působící mozaiky (Salzmann 1982, 110 – 111, Nr. 112, 114; Dunbabin 1999, 16; Pollitt 2000, 210; Westgate 2012, 191).

Pozdější helénistické mozaiky začaly využívat spíše odlišné materiály a techniky zhotovení, aby dosáhly lepšího výsledného účinku, který více napodoboval malbu (viz Tab. a 3.4), což bylo velmi obtížné a náročné u mozaik tvořených z přírodních oblázků. Proto lze ve 3. století př. Kr. pozorovat úpadek ve kvalitě řeckých oblázkových mozaik a jejich postupné nahrazení jinými technikami. Nicméně tento druh mozaik se udržel po celé 3. století až do 2. století př. Kr., přičemž standard jejich provedení byl zřídka vysoký. Asi ze začátku 2. století

¹⁴ *Terminus post quem* pro tyto mozaiky je založení města v roce 408/407 př. Kr. D. Salzmann je na základě stylistických faktorů klade do první třetiny 3. století př. Kr. (Salzmann 1982, 32; Dunbabin 1999, pozn. 33, 16.).

pochází mozaika tvořená oblázky např. z lázeňského komplexu v Eretrii (č. 36, Tab., Obr. 27). Oproti pozdnímu klasickému a raně helénistickému období se však výskyt oblázkových mozaik rozšířil i do vzdálenějších míst, jako např. na severní pobřeží Černého moře (Olbia – Obr. 28, Chersonésos – Obr. 29), na Kypr (Kourion – Obr. 30, Nea Pafos) nebo na východ do paláce v Aj Chanúmu v Baktrii v dnešním Afghánistánu. Nacházely se i v západní části Středomoří, ale tam je obtížné oddělit místní tradici od řeckých vlivů¹⁵ (Salzmann 1982, 9; Dunbabin 1999, 16–17; Westgate 2012, 191). Mezi nejlepší příklady patří např. mozaika v portiku Domu Mozaik na ostrově Motya u západního pobřeží Sicílie (č. 17, Tab., Obr. 31). Mozaika se datuje do 4. až 3. století př. Kr.¹⁶ a zobrazuje mýtická stvoření a šelmy. Oblázky zjevně nebyly pečlivě tříděny podle velikosti. Na pozadí i ve výjevu se nachází různě velké oblázky, které mnohdy narušují celkový obraz tím, že svou velikostí vyčnívají mezi ostatními tam, kde to nemá žádné opodstatnění, např. v jednolitým pozadí. Jinak mohou být větší oblázky použity např. pro oko šelem. Oblázky na pozadí jsou v blízkosti zvířat zasazeny tak, že jakoby obkreslují jejich obrys, což působí velmi neuspořádaným dojmem, ale zároveň je tak ono stvoření vizuálně více zvýrazněno¹⁷ (Andreae 2003, 19; Pappalardo – Ciardiello 2012, 57).

3.2.4 Shrnutí

V oblázkových mozaikách tedy můžeme pozorovat jistý vývoj. V pozdním klasickém období měla vyobrazení na mozaikách dvourozměrný charakter. Geometrické motivy byly ploché, figurální zobrazení již však měla vyznačené vnitřní detaily – jednoduché lineární vykreslení očí, úst, drapérie či struktury těla zvířat, např. křídel atd. Byly využívány dvě základní barvy (především černá a bílá, ale oblázky mohly mít i jisté zabarvení těchto barev, tj. bílá nemusela být vždy čistě bílá), přičemž motiv byl většinou znázorněn ve světlé barvě na tmavém pozadí, vnitřní detaily byly také tmavé. Ojedinele však už bývaly do motivů přidávány oblázky dalších barev – červené, žluté a zelené – na vyznačení některých míst, jako např. hřívy, ploutví zvířat či některé části oděvu postav nebo na některé předměty. Zvířecí a lidské postavy byly převážně znázorněny z profilu, ale na některých mozaikách se již objevovala různá natočení postav, kromě hlavy, která i v těchto případech byla vykreslena z profilu. Většinou se jednotlivé postavy nepřekrývaly, nevyužívalo se stínování, ani zasazení postav do nějakého prostředí. Oblázky ještě nebyly do motivů zasazovány těsně k sobě, výplňová malta tak byla

¹⁵ Na to, že existovaly různé na sobě nezávislé tradice použití oblázkových mozaik, poukazuje objev mozaik z oblázků s jednoduchými vzory ve Španělsku, které se datují od 7. do 4. století př. Kr. (Dunbabin 1999, 17.).

¹⁶ Dříve byl vznik této mozaiky některými badateli (např. D. Salzmannem) kladen do období před rok 397 př. Kr., kdy bylo město zničeno Dionýsiem I. ze Syrakús, ale od tohoto datování se na základě pokročilého stylu mozaiky spíše upustilo (Salzmann 1982, 10; Andreae 2003, 19.).

¹⁷ Tato technika je užívána např. i na mozaice Lovu na jelena v Pelle, ale využití oblázků nestejných velikostí a zasazených nepřísliž pravidelně u mozaiky z Motye činí tento jev na sicilském příkladu mnohem výraznější.

mezi nimi dobře viditelná. Ale byla již snaha k sobě přikládat oblázký podle stejné nebo alespoň přibližně stejné velikosti. Na vzory a figurální zobrazení se využívaly oblázký nejčastěji o velikosti 1 až 2 cm, v méně důležitých částech mozaiky však mohly být i oblázký velké 5 cm a více.

V raně helénistickém období se naopak na mozaikách projevila snaha o provedení motivů trojrozměrně a to za využití stínování – tedy použití jinak barevných odstínů oblázků na místa předpokládaného stínu ve výjevu, většího vzájemného překryvu postav, jejich znázornění v určité perspektivě a různém natočení (včetně hlavy) a zasazení do prostředí – naznačeného např. pruhem ve spodní části mozaiky, který měl představovat zem. Postavy již nebyly statické, ale ukazovaly více pohybu a dynamiky. Častěji se používaly přídavné barvy ve figurálních či florálních motivech. Detaily a rysy postav byly pečlivěji vykresleny a to prostřednictvím použití menších oblázků (i 0,5 až 1,5 cm malých) zasazovaných mnohem těsněji k sobě a u mozaikových podlah v domech palácového komplexu v Pellé i za využití terakotových či olověných proužků na obrysy. V nich byly navíc pravděpodobně použity kousky drahých kamenů a hliněné korálky pro provedení určitých detailů. Přidání takových uměle vytvořených proužků a dalších materiálů naznačuje, že oblázková technika jako taková již nestačila a požadavek na lepší a realističtější vykreslení motivů si žádalo jiného způsobu tvorby. Čistě oblázková mozaika se tak v průběhu 3. století a dále stala spíše méně významným druhem podlahové krytiny a tudíž se vrátila její původní bichromní dvourozměrná podoba s jednoduchými, často jen siluetovými, motivy s většími mezerami mezi jednotlivými oblázký.

3.3 Nové techniky helénistických mozaik ve 3. století př. Kr.

V průběhu 3. století př. Kr. začalo u mozaik převládat použití jiných materiálů než přírodních oblázků a velmi často se v tomto období setkáváme s tvorbou smíšených mozaik využívajících kombinaci více druhů materiálů v jedné podlaze (viz také Tab.). Důvodem tohoto jevu byla jistě skutečnost, že oblázký vhodných velikostí a barev nebyly vždy snadno dostupné. Rovněž úsilí o lepší a realističtější znázornění motivů, o vykreslení ostřejších detailů a přiblížení se tak více účinku nástěnné malby, vedlo nejprve k doplňování oblázků o dílky z jiného materiálu, které mohly mít požadovaný tvar a velikost a které poskytovaly další druhy a odstíny barev, jež nebyly dostupné u oblázků sbíraných v korytech řek a na mořském pobřeží. To je patrné např. na již popisovaných pellských mozaikách (Dunbabin 1999, 18), kde se používaly uměle vytvořené pásy na obrysy a polodrahokamy nebo hliněné korálky na určité detaily – viz 3.2.2 a 3.2.3. Proto se později oblázkové mozaiky staly druhořadým a méně významným typem podlahy.

3.3.1 Smíšené mozaiky

Ve 3. století př. Kr. je jen u mála oblázkových mozaik použito vedle přírodních oblázků také několik kousků kamene uměle otesaných do určitého tvaru. Je tomu tak např. u oblázkové mozaiky z *pronaou* Diova chrámu v Olympii, datované asi do doby po polovině 3. století př. Kr. a nyní z větší části zničené. Původně mozaika obsahovala dvě pole s Tritónem a Tritónkou lemované bordurami s palmeto-lotosovým motivem a meandrem a menší panel s rybami. Dochovaly se však pouze části Tritóna a bordury (č. 29, Tab., Obr. 32). Větší část mozaiky je tvořena z oblázků, ale na vlasy a vousy Tritóna jsou zde použity úzké úlomky červeného a žlutého kamene a jeho oko se skládá z otesaných kousků bílého kamene zasazených těsně okolo černého kamene uprostřed. V tomto případě jsou speciálně otesané kousky kamene využity většinou kvůli tomu, aby poskytly barvy nedostupné v přírodních oblázcích, naopak v oku měly zajišťovat jeho přesný tvar. Ve větší míře se otesané dílky objevují na mozaice v Asklépeiu v Lebeně na Krétě (č. 18, Tab., Obr. 33), pro niž je však rozmezí možného datování širší – 4. až 1. století př. Kr. Na této mozaice jsou oblázky použity na pozadí a borduru tvořenou pásem vln. Jejich velikost se pohybuje v rozmezí 1 až 3 cm. Mořský kůň v centrálním poli a dvě palmety po stranách jsou ale zhotoveny z kousků bílého mramoru otesaných přibližně do obdélného tvaru. Tyto kousky nejsou zasazeny k sobě jako pravidelné tessery, ale vzájemně spolu sousedí téměř tak, jako oblázky. Jejich velikost činí 0,5 až 3 cm. Vnitřní detaily *hippokampa* jsou provedeny z úzkých černých oblázků, z nichž některé jsou podélně rozštípnuté. Pro některé detaily, jako např. nozdry a jazyk, jsou použity terakotové kousky. V tomto případě jsou oblázky úmyslně nahrazeny otesanými dílky pravděpodobně proto, že tak zprostředkovávají větší ostrost vykreslení a ucelenější obraz (Dunbabin 1979, 274–275; Salzmann 1982, 117, Nr. 137; Dunbabin 1999, 18–19).

O tom, že smíšené mozaiky vznikaly v průběhu 3. století také v Egyptě, svědčí mimo samotné nálezy také dochovaný fragment papyru z tzv. Zenónova archivu datovaný do rozmezí let 256 až 246 př. Kr. s pokyny pro položení mozaik v lázeňské stavbě ve Filadelfii ve Fajjúmu. V něm je naznačeno, že má být hlavní vzor jedné mozaiky proveden v odlišné technice než bordura. Protože však jsou použité termíny nejednoznačné, není jisté, zda se mělo jednat o kombinaci oblázků a nepravidelných tesser nebo pravidelných tesser a kamenných úlomků (Dunbabin 1999, 23). Jedna mozaika z Alexandrie zobrazující válečníka obklopeného vlysem gryfů a dalších zvířat (č. 26, Tab., Obr. 34) je v podstatě oblázková, ale jsou v ní použity na několika místech v postavě muže, na jeho štítu a u zvířat čtverhranné otesané tessery a pro oči jsou využity speciálně tvarované kamenné kousky. Olovené proužky pak vyznačují obrysy a některé detaily (Salzmann 1982, 115–116, Nr. 133).

3.3.2 Mozaiky z úlomků kamene

Jiné typy podlah z tohoto období využívají kousky kamene bez přítomnosti přírodních oblázků. Nejhrubší podlahy jsou složeny z hrubých úlomků mramoru nebo vápence bez pokusu o nějaké tvarování. Takovéto podlahy bez vzoru byly však pokládány již mnohem dříve, tudíž nemohou být odvozeny z oblázkových mozaik (Dunbabin 1999, 19). Některé příklady se nacházejí v Olynthu, tudíž spadají ještě do první poloviny 4. století př. Kr. Např. podlaha v Domě B II 1 v Olynthu kombinuje barevné kamenné úlomky v centrálním poli a oblázky v borduře s motivem meandru (Dunbabin 1979, 269). Zdobené mozaiky z kamenných úlomků nebo hrubých tesserae v Assu, Athénách, Gele, Arpi, Volcei a dalších místech mohou být datovány do pozdního 4. nebo do raného 3. století př. Kr. Avšak žádné z těchto podlah¹⁸ nevyužívají úplně stejnou techniku provedení. Pravděpodobně byly zhotoveny v této podobě, protože představovala levnější způsob provedení než mozaiky oblázkové, nebo protože úlomky nahrazovaly nedostatek vhodného materiálu. Kamenné úlomky v mozaikách byly nejspíš odpadním materiálem z dílen kameníků a sochařů a tímto způsobem byl tak tento odpad dále využíván. Podlahy z úlomků byly nadále tvořeny i v pozdním helénismu jako levné alternativy tesseraové mozaiky – např. na Délu, viz 3.5.1 (Westgate 2012, 193–194). Nepříliš tvarované úlomky byly rovněž použity na některých mozaikách na vzory či dokonce na postavy. Jedna z nejranějších mozaikových podlah v Pergamu pochází ze stavby, která stála na místě Asklepieia (č. 28, Tab., Obr. 35), a celá je zhotovená z velmi nepravidelných malých úlomků. Datuje se asi do poloviny 3. století př. Kr. Zobrazuje centrální osmilstou rozetu vepsanou do kruhu. Vně kruhu v rozích jsou umístěné holubice a v postranním pravoúhlém poli jsou proti sobě vyobrazení dva gryfové stojící u kráteru. Bordura je tvořena pásem vln. Kamenné úlomky jsou pouze černé a bílé. Zvířata nemají vyznačeny žádné vnitřní detaily, ale ornamentální motivy jsou přesněji vykresleny za pomoci olověných proužků. Mozaiky z Priéné (č. 22, Tab., Obr. 36), Erythrai (č. 23, Tab., Obr. 37) a Lykosúry (č. 30, Tab., Obr. 38) využívají podobnou techniku, ale bez olověných proužků. Vzory mozaik z Erythrai a Lykosúry jsou trochu propracovanější, ale figurální motivy jsou stále zobrazeny s minimem vnitřních detailů. Jedna mozaika ze Sparty zobrazuje Tritóna z čelního pohledu (č. 24, Tab., Obr. 39) obklopeného dvěma figurálními vlasy, vnitřním s delfíny a mořskými tvory a vnějším se satyry, kentaury, jezdci na koni a gryfy. Na této mozaice je vyznačeno mnohem více detailů a je zde vidět znázornění pohybu. Motivy jsou provedené světlou barvou na tmavě zeleném pozadí kromě bordurového pásu s tmavými listy na světlém podkladu. Některé detaily u Tritóna, jako ústa a

¹⁸ Kromě Arpi, kde pravděpodobně působila jedna dílna.

veslo, jsou v červené barvě a vlys s delfíny a mořskými tvory má červené pozadí. Podlaha využívá netvarované úlomky spolu s pravidelněji otesanými kameny na detaily a speciálně vytvarované kousky na vnitřní kontury, např. dlouhé úzké kousky na oční víčka a obrys nosu Tritóna, okrouhlé na jeho oči a prsní bradavky¹⁹ a čtverhranný kus na jeho ústa. Dlouhé kamenné úlomky jsou použity také na Tritónovy vlasy a rybí ploutve. Figurální zobrazení ve vlysech jsou mnohem jednoduššího provedení a vnitřní detaily téměř zcela postrádají. Ovšem v pásu s meandrem, který ohraničuje pole s postavou Tritóna, je využito zhruba čtvercových kamenů, které se blíží opravdovým tesserám. Obvyklá velikost jednotlivých dílků se pohybuje mezi 2 až 3 cm a mezery vyplněné maltou mezi nimi jsou jasně viditelné (Dunbabin 1979, 270–271; Bingöl 1997, 71, 73, 77; Dunbabin 1999, 19–20).

Na Sicílii převládaly ve 3. století př. Kr. podlahy typu *opus signinum* a objevovaly se snad i dřívě.²⁰ Pravděpodobně byly ovlivněny podlahovými typy nalezenými v punském Kartágu. Podlahy tohoto druhu tvoří z větší části směs malty a obvykle načervenalého agregátu s příměsí rozdrčené terakoty. Povrch pak většinou zdobí ojedinělé dílky v podobě nepravidelných kamenných úlomků,²¹ nepřiliš pravidelně otesaných kamenných kousků nebo víceméně pravidelných čtverhranných tesser. Jednotlivé dílky jsou buď náhodně roztroušeny po povrchu podlahy, nebo jsou zasazené tak, aby utvářely jednoduché vzory. Příkladem může být podlaha v chrámu A v Selinúntu z období, kdy město bylo pod kartaginskou nadvládou mezi raným 4. a polovinou 3. století př. Kr. Jednotlivé nepravidelné kousky kamene jsou v podlaže rozmístěny v poměrně stejných rozestupech a tyto dílky zde také tvoří punské symboly (schématickou bohyni Tanis a *caduceus*) a býčí lebku ve věnci (Obr. 40). Nezdá se, že by tato technika čerpala ze smíšených podlah ve východní části Středomoří tohoto období, ale podle K. Dunbabinové (1999, 20) mohla rovněž vést k vývoji pravidelných tesserových mozaik, když začaly být čtverhranné otesané kamenné kousky zasazovány tak, aby tvořily nějaký ucelený motiv.

3.3.3 Shrnutí

Lze tedy říci, že v průběhu 3. století př. Kr. byly rozšířené po celém řeckém světě především dva typy mozaik – smíšené mozaiky z oblázků a uměle otesaných kousků kamene, které se někdy blíží pravidelným tesserám, a mozaiky tvořené z méně či více nepravidelných kamenných úlomků, které zřejmě využívaly odpadu sochařských a kamenických dílen.

¹⁹ Okrouhlé fragmenty z keramiky použité na vyznačení prsních bradavek Tritóna jsou snad části uch z amfor (Dunbabin 1979, 271).

²⁰ Technika oblázkových mozaik nikdy nebyla na Sicílii pořádně zavedena. Jediný známý příklad pochází z Motye (Dunbabin 1999, 20).

²¹ Tyto úlomky však bývaly mnohem menších rozměrů (zřídka větší než 1 cm), než ty, které se užívaly na podlahy ve východní části Středomoří (často 2 až 3 cm dlouhé), více se blížily pravidelnosti a jejich vnější povrch byl zahlazen (Dunbabin 1994, 30).

Omezeně se v mozaikách také objevuje použití speciálně otesaných kousků do požadovaného tvaru (viz také Tab.). Tyto podlahy jsou obecně mnohem jednodušší než nejlepší oblázkové mozaiky ze 4. století př. Kr. Mnoho z nich se omezuje pouze na ornamentální vzory a celkový charakter všech zobrazení je dvourozměrný. Figurální motivy jsou téměř vždy znázorněny z profilu, s minimálním vykreslením vnitřního detailu. Pouze mozaika s Tritónem ze Sparty, u níž však není jistá datace, vyobrazuje větší škálu postav. Tyto techniky pokračovaly v užití až do 2. století př. Kr. a někdy i později, jak z ekonomických důvodů, tak někdy kvůli účinku kontrastu různých technik vedle sebe. Zejména na Deltu v období pozdního helénismu často pásy tvořené z kamenných úlomků nebo oblázků obklopují centrální pole zhotovená z pravidelných tesser, nebo se střídají v borduře s pásy v jiných technikách – viz 3.5.1 (Dunbabin 1999, 20).

3.4 Objev tesserových mozaik

Ojedinelé uměle více či méně pravidelně otesané čtverhranné kousky, jež lze označit pojmem tessery, se již objevovaly na smíšených mozaikách ve 3. století př. Kr., avšak pouze jako doplňující prvek pro lepší vykreslení vzoru či pro doplnění jinak nedostupné barvy (viz 3.3). Kdy přesně a kde se objevily mozaiky, ve kterých začaly převládat tessery jakožto pravidelně opracované dílky ve tvaru kvádrů či krychle, jež mohly být vyrobeny z kamene, terakoty nebo skla, není možné určit s jistotou, protože datování mozaik není natolik přesné, aby jejich chronologie byla jednoznačná.

K. Dunbabinová (1979, 276) pochybuje, že by se jednotlivé techniky vyvíjely postupně jedna po druhé, spíše byly prováděny pokusy s různými technikami souběžně. Tudíž technika samotná ani nemůže být použita pro datování podlahy. K. Dunbabinová však přišla s myšlenkou, že se ve východním Středomoří mohla tesserová mozaika vyvinout z pokusů s alternativními technikami, které se užívaly ve 3. století př. Kr., a její následná oblíbenost zastínila jednodušší metody, které však nezmizely úplně z užití ani v pozdním helénismu či v době římského císařství. Také zastává názor (1994, 26, 30), že v západní části Středomoří mohl být proces odlišný, protože se v punských osídleních na Sicílii a v severní Africe používaly čtverhranné tessery již v raném 3. století př. Kr. a ještě dříve pravděpodobně k výzdobě podlah typu *opus signinum*. V těchto oblastech tessery také někdy tvořily celé malé části plochy mozaik. Navíc protože na západě nebyly rozšířené oblázkové mozaiky, nevyskytovaly se tam ani mozaiky se smíšenou technikou (Westgate 2012, 194). B. Andreae (2003, 30) také předpokládá, že se technika tesserových mozaik vyvinula postupně v jednotlivých krocích a pokusech s míšením různých technik na více místech, ne tedy najednou

a v jedné jediné oblasti. Rovněž R. Westgateová (2012, 192) nenachází v období mezi vznikem oblázkových mozaik v Pelle a jemných *emblemata* z velmi drobných tesser pozdního helénismu (viz 3.5), které někdy bývají badateli nazývány „malbami v kameni“, ucelený vývoj založený na stále větší snaze o napodobení malby, protože většina mozaik z tohoto mezidobí je poměrně jednoduchá ve vzoru a hrubá v technice.

3.4.1 Rané tesserové mozaiky

Mozaika s Amfitrité nalezená v jednom z helénistických domů v Klazomenai v oblasti západního pobřeží Malé Asie (č. 31, Tab., Obr. 41) je nyní ztracená, původně ale zdobila podlahu *andra*. Pravděpodobně vznikla ke konci 3. století př. Kr. na základě podobnosti s motivy užívanými v té době (Salzmann 1982, 76–77). Podél stěn místnosti byl zvýšený pás podlahy, určený pro umístění lehátek při stolování, pokrytý nepravidelnými kousky kamene nevytvářejícími žádný vzor. Samotná mozaika však byla zhotovena převážně ze čtverhranných tesser, ačkoli jsou ještě částečně k sobě zasazeny nepravidelně, představuje tudíž důležitý bod v celkovém vývoji tesserových mozaik. Světlé motivy byly provedeny na černém podkladu. V centrálním kruhovém pletenci vepsaném do čtvercové bordury byla zobrazena postava Amfitrité na hřbetu *hippokampa*. V rozích centrálního pole byli vyobrazeni letící větší bílí ptáci (snad husy nebo labutě). Bordura byla tvořena z vnitřního vlysu zobrazujícího na každé straně vždy dva antitetické gryfy, mezi nimiž byla umístěna voluta ve tvaru připomínajícím lyru, a v rozích palmety. Vnější pás bordury tvořila řada vln. Na mozaikovém panelu u vstupu do tohoto *andra* se nacházela další figurální mozaika tvořená z poměrně pravidelných tesser zasazených však ještě nepříliš pravidelně k sobě. Tato mozaika znázorňovala na černém podkladu Eróta se srpkovitými křídly, který ukazoval snad dlouhým šípem směrem k postavě Psýché s motýlovitými křídly. V obou mozaikách byly také použity kulaté obázky na oči postav a v pletenci a olověné proužky na obrysy, které byly patrné u paže a v obličeji Amfitrité (Salzmann 1982, 76–77; Bingöl 1997, 78).

Dříve byla za nejranější tesserovou mozaiku pokládána mozaika nalezená v Domě Ganyméda v Morgantině na Sicílii zobrazující Ganyméda unášeného Diovým orlem (č. 33, Tab.). Archeologové, kteří předpokládali, že byl Dům Ganyméda opuštěn po vyplenění Morgantiny Římany v roce 211 př. Kr., původně datovali jeho výstavbu na základě nálezů jedné mince Hieróna II. pod vstupem do místnosti 16 do let cca. 260 až 250 př. Kr. a takovéto rané použití tesser v mozaice vysvětlovali jako rané experimentování s novou technikou. Nyní se ale možné datování oné mince posunulo až do roku 215 př. Kr. a objevil se názor, že dům byl po vyplenění znovu obydlen ve 2. století př. Kr. (Salzmann 1982, 59; Westgate 2002, 226;

Westgate 2012, 192). Přesto jako *terminus ante quem* pro vznik mozaiky se zdá nejpravděpodobnější rok 211 př. Kr. Většina z orla a horní poloviny Ganymédova těla je zničená – Obr. 42 (Dunbabin 1999, 21). Ze zbylé dochované části podlahy je však patrné, že větší část byla zhotovena z tessera a že některé detaily obsahují kamenné kousky otesané přesně do určitého tvaru, např. Ganymédovy zorničky a bělma očí, některé prsty u rukou a nohou, jeho genitálie a některé geometrické prvky v borduře s meandrem (Westgate 2012, 192). Černé pozadí je sestaveno z tessera o straně téměř 1 cm, postava Ganyméda a orel využívají o trochu menší tessery, které jsou pečlivě otesané a posazené těsně k sobě. Tyto tessery vytvořené z vápence a břidlice zprostředkovávají nejen různé odstíny černé a bílé barvy, ale také hnědé, žluté, šedé, zelené a modré. Na červenou barvu je zde použito tessera z terakoty, získaných snad z fragmentů střešních tašek. Pás meandru využívá jak pravidelné čtvercové, tak obdélné a trojúhelné tessery. Vnější prostý okraj mozaiky, který byl určen na zakrytí lehátky, je vytvořen z poměrně pravidelných bílých tessera obdélného tvaru. Tyto tessery však mají různou velikost a ze tří stran jsou netradičně zasazené šikmo vůči centrálnímu poli s Ganymédem (Phillips 1960, 244–245; Dunbabin 1999, 21–22). Na rozdíl od smíšených mozaik 3. století ve východní části Středomoří popisovaných výše (viz 3.3) je na této mozaice opět patrná snaha o znázornění třetího rozměru a pohybu postav. Ganymédes je zobrazen z pohledu zepředu, jak je uchopen orlem, který se vizuálně nachází za mladíkem a vytváří tak určitou hloubku. Podle natočení a podoby obou figur je patrný jejich pohyb v příčném směru od pravého dolního rohu k levému hornímu rohu. Meandrový pás v borduře je rovněž proveden v perspektivě.

V tomto domě se v místnosti 2 nacházejí další dvě mozaiky. U vstupu je umístěn mozaikový panel zobrazující bílé břechťanové spirálovité úponky na černém podkladu, které obklopují bílé pole se stočenou stuhou. Uprostřed místnosti je obdélné pole, po jehož celé ploše je motiv perspektivního meandru (č. 34, Tab., Obr. 43). V meandrovitém vzoru jsou těsně u sebe zasazené pravidelné čtvercové tessery, stejně jako v motivu břechťanové spirály a stuhy. Spíše obdélné tessery, lišící se nejen tvarem, ale i velikostí, se nachází v pozadí těchto motivů. Navíc v těchto místech nejsou uspořádány příliš pravidelně. Ostatní plochy podlahy pokrývají poměrně nepravidelné bílé kamenné úlomky (Phillips 1960, 245; Dunbabin 1994, 29; Dunbabin 1999, 21). Na mozaice jsou také využity trojúhelné tessery a speciálně otesané kousky např. na úponky či špičky listů. Bílé čtvercové tessery mohou mít i o trochu menší velikost (1 až 2 cm²) než černé obdélné v pozadí (1,5 × 2 cm). Velikost tessera ve stuze nepřesahuje 1 cm² (Tsakirgis 1989, 399).

Mozaiky v Domě Ganyméda ukazují, že různé druhy technik existovaly ve stejné době vedle sebe v rámci jednoho domu a také v rámci jedné podlahy. Tudíž by se neměl hledat nějaký

postupný vývoj jednotlivých typů technik vedoucí až k technice tesserové. Různý materiál byl spíše vybírán podle toho, jakého měl dosáhnout výsledného vizuálního účinku a nakolik byl dostupný, jak geograficky, tak finančně. Pravidelné tessery z různých materiálů poskytovaly rovný povrch podlahy a umožňovaly provedení až iluzivních trojrozměrných souvislých mozaikových obrazů využívajících větší škály odstínů barev, které byly navíc zvýrazněné vybroušením a vyleštěním horních plošek tesser, což nebylo možné u mozaik oblázkových nebo vytvořených z nepravidelných kamenných úlomků. Z toho je patrné, že se v této době znovu usilovalo o přiblížení se účinkům nástěnných maleb a o realističtější znázornění motivů (Phillips 1960, 247; Dunbabin 1999, 22).

Některé z raných řeckých tesserových mozaik na Sicílii jsou spojené s podlahou typu *opus signinum*. V této oblasti bylo obvyklé zasazovat kamenné dílky na prahu k místnostem mnohem těsněji k sobě, než uvnitř místnosti. Někdy tak tyto dílky tvoří v oblasti prahu mozaiku, jako např. v lázních v Megaře Hyblajské (č. 32, Tab., Obr. 44), které se datují do doby před zničením města v roce 214 př. Kr. Na prahu mezi místnostmi *d* a *g*, které mají podlahy tvořené formou *opus signinum*, je provedena podlaha z velmi pravidelně těsně k sobě zasazených čtverhranných tesser tří barev tvořících motiv šachovnice. Práh s motivem meandru tvořený z nepravidelných tesser nalezený ve městě Gela (č. 25, Tab., Obr. 45) u místnosti s podlahou z kamenných úlomků by mohl být ještě ranější, protože toto město bylo zničeno asi v roce 282 př. Kr. Proto by se v tomto případě mohlo jednat o nejranější dochovanou tesserovou mozaiku (Dunbabin 1994, 27, 32; Westgate 2002, 229). Někteří badatelé – např. D. Levi²² či K. M. Phillips – přisuzovali vznik tesserové techniky mozaik Sicílii a odtud její rozšíření dále na základě dochovaného literárního textu od Athénaia z Naukratidy (*Deipnosophistai* V, 41) z doby konce 2. století po Kr. Athénaios v textu cituje Moschia, který napsal, že syrakúský král Hierón II. nechal poslat darem loď do egyptské Alexandrie pravděpodobně králi Ptolemaiovi III., jejíž kajuty byly na podlahách zdobený mozaikami s výjevy z Illiady. Avšak tato zpráva nepodává v žádném případě důkaz, že by technika tesserové mozaiky vznikla na Sicílii, nebo že by měla Sicílie nějakou hlavní roli v jejím vývoji. Vypovídá pouze o tom, že ve 3. století př. Kr. měly Syrakúsy a Alexandrie blízké vztahy a že v této době existovaly na Sicílii figurální mozaiky, z pojmenování²³ není ani jisté, jestli ony mozaiky na lodi byly oblázkové nebo tesserové (Phillips 1960, 245–246; Salzman 1982, 59, 61; Westgate 2002, 227; Andreae 2003, 30–31).

²² Levi, D. 1947: *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton.

²³ ἀβακίσκοι

Dalším městem, kterému byl v minulosti připisován vznik tesseroých mozaik byla Alexandrie. Jak bylo řečeno výše (viz 3.3.1), ve 3. století př. Kr. se tu také objevují smíšené mozaiky. Mozaikou, ve které převládá užití tesser, je jedna datovaná do první poloviny 3. století př. Kr. nalezená v Šatby na okraji Královské čtvrti a znázorňující v centrálním poli Eróty lovící jelena. Borduru tvoří několik pásů, které mimo jiné zobrazují břečťanovou spirálu a vlys skutečných a mýtických zvířat (č. 27, Tab., Obr. 46). V některých částech bordury jsou tessery velmi pravidelně otesané do čtverce většinou o velikosti 1 cm. V postavách a zvířatech jsou méně pravidelné, spíše polygonální, o délce strany mezi 1 a 1,5 cm a nejsou zasazené příliš blízko k sobě, ale stále působí dojmem uměle otesaných dílků. Vlasy Erótů a hřívy nebo chlupy či štětiny některých zvířat jsou zhotoveny z oblázků o velikosti 0,5 až 2 cm a tvoří tak požadovaný kontrast k tělům z tesser. Speciálně tvarované kousky jsou použity např. na oči a nosy Erótů, zuby některých zvířat a ve velké míře v ornamentálních motivech. Stylově je mozaika s Lovem na jelena v Šatby propracovanější než jiné příklady mozaik se smíšenými technikami. Je na ní nerovným pruhem naznačena zem, na které stojí figury v centrálním poli i ve vlysu, a na dvou místech vlysu se zvířaty jsou navíc zobrazeny holé stromy. Tudíž se na této podlaze projevuje snaha o zasazení postav do prostoru, jako na mozaikách z Pelly. V centrálním poli se postavy a jelen vzájemně překrývají, což naznačuje určitou hloubku výjevu, která je však omezenější než na morgantinské mozaice s Ganymédem. Postavy jsou znázorněny v určité perspektivě a ve výrazném diagonálním pohybu. Figurální motivy jsou převážně světlé na tmavém pozadí, ale obsahují širší škálu odstínů růžové, žluté, šedé, béžové a červené, které jsou poskytnuty nejen v kameni, ale také tesserami z terakoty, fajánse a skla. Na mozaice se také využívá stínování pro lepší modelaci figur. Na mozaice ze Šatby jsou tedy tessery užity k posílení kontrastu struktury povrchu oproti částem z oblázků, na zosílení obrysů a na zvýraznění detailu (Dunbabin 1999, 23; Andreae 2003, 32–33; Pappalardo – Ciardiello 2012, 110). Poblíž této mozaiky však byly nalezeny další dvě jednodušší mozaikové podlahy, z nichž jedna byla celá tvořena bílými tesserami a druhá přírodními oblázky a úlomky kamene šedavé barvy o velikosti 3 až 5 cm. Ačkoli se nedochovalo zdi, patřily patrně tyto podlahy do stejné stavby jako mozaika s Eróty (Brown 1957, 69). Toto spolu s různými mozaikami v Domě Ganyméda poukazuje na skutečnost, že i když v jedné místnosti domu je využita převážně tesserová technika, ostatní mozaikové podlahy v domě nemusí také využívat tuto formu a mohou být zhotoveny jednodušeji, což naznačuje existenci jisté hierarchie místností a jejich krytin v rámci jednoho domu (viz 5.1.1).

3.4.2 Čistě tesserové mozaiky

Pravděpodobně nejranější čistě tesserovou mozaikou je ta, která byla nalezena v Thmuis (dnešním Tell el-Timai) v Egyptě (č. 35, Tab., Obr. 47) a jež je signovaná Sofilem. V centrálním čtvercovém poli zobrazuje ženskou bustu ve vojenském oděvu a s pokrývkou hlavy ve tvaru přídě lodi. Byla pokládána za personifikaci Alexandrie nebo za manželku Ptolemaia III. – Bereníké II. Vícečetná bordura je tvořena pásy pletence, dvojitého perspektivního meandru a pásem se vzorem, který připomíná cimbuří či trásně nějaké tkaniny. Pletenec i meandr jsou znázorněny trojrozměrně, zatímco řada cimbuří je vizuálně plochá. V mozaice jsou použity poměrně drobné tessery. V borduře jsou zasazené těsně k sobě a jsou velmi pravidelné. Řadu cimbuří tvoří tessery o straně necelého 1 cm, ve zbylé části bordury jsou vsazené tessery o velikosti 0,4 cm nebo menší. Postava se skládá ještě z menších dílků – o straně až 0,1 cm. Takto drobné tessery umožňují v mozaice vytvořit velmi jemný a pečlivě vykreslený detail, jako např. jednotlivé prameny vlasů či mořská stvoření zobrazená na přídě lodi. Od předchozích mozaik se tato liší také tím, že už základem není světlý motiv na tmavém podkladu, ale že postava je provedena v přirozených barvách a pozadí je světle modré. Na oděv a pokrývku hlavy jsou použity odstíny červené, fialové a zlaté. Jednotlivé odstíny jsou využity na pečlivé stínování jak v záhybech oděvu, tak na pokožce na obličeji a krku postavy, což vytváří jemnou modelaci tváře. Barvy tak nevytváří žádné ostré přechody a slévají se jedna v druhou, čímž dosahují zdání malby. Tomu navíc napomáhá to, že malta mezi jednotlivými tesserami byla obarvena, aby splývala se sousedními dílky mozaiky. Odstíny zelené a modré poskytují také tessery vyrobené z fajánse. Olovené proužky ve figurálním poli téměř nejsou, jsou použity pouze k vykreslení stěžně, který žena nese, a geometrických vzorů v borduře. Pole s ženskou bustou o straně 85 až 86 cm lze již označit pojmem *opus vermiculatum*, protože je zhotovené z velmi malých dílků, které jsou od sebe navzájem okem stěží rozlišitelné.²⁴ Svým provedením tak může dílo konkurovat účinkům malby. U mozaiky není dochován žádný architektonický kontext a datace je nejistá. Obvykle je mozaika na základě tvaru písmen v signatuře badateli datována okolo roku 200 př. Kr., ale stejně pravděpodobná je doba jejího vzniku v první polovině 2. století př. Kr. na základě podobnosti s pergamskými mozaikami – viz níže (Brown 1957, 67–68; Dunbabin 1999, 24–26, pozn. 21, 24, 26; Pappalardo – Ciardiello 2012, 112).

²⁴ *Opus vermiculatum* je tvořeno z velmi drobných tesser nejčastěji o velikosti strany mezi 0,3 a 0,5 cm, někdy i 0,1 cm. Protože se s takovými tesserami daly tvořit různě zatočené linie, které mohou připomínat malé červy, latinsky *vermiculi*, dostal tento typ tesserové techniky toto pojmenování (Pollitt 2000, 212; Pappalardo – Ciardiello 2012, 12).

Další dvě tesserové mozaiky, které se pravděpodobně datují do první poloviny 2. století př. Kr., pochází z Královské čtvrti v Alexandrii. Jedna vyobrazuje uprostřed v kruhovém medailonu s průměrem 0,69 m psa sedícího u převržené kovové nádoby – *asku* (č. 37, Tab., Obr. 48). Druhá, která je ve fragmentárním stavu, znázorňuje zápasícího bílého mladíka s černým. Mozaiky jsou také provedeny v technice *opus vermiculatum* za využití pravidelných drobných tesser o velikosti 0,5 cm nebo méně. Na mozaice se psem je patrné stínování provedené použitím různých odstínů barev, které napomáhá k vytvoření dojmu určité hloubky. Pes i nádoba jsou zobrazeni v perspektivě. Kolem kruhového pole ohraničeného pásem pletence jsou v pravidelných rozestupech zobrazeny chrliče v podobě lvích hlav, tato část mozaiky je ale více poničená. V obou mozaikách jsou použity olověné proužky u figurálních a geometrických částí výjevu, což může naznačovat, že představují stupeň vývoje mezi pellickými mozaikami a mozaikami z pozdního helénismu, protože na konci 2. století př. Kr. se olověné proužky nachází v tesserových mozaikách pouze v geometrických vzorech, kde již sloužily spíše jako technická pomůcka než jako umělecký prvek mozaiky (Westgate 2002, 231–232; Andreae 2003, 38).

Kvalitní tesserové mozaiky byly objeveny také v Pergamu, většinou se datují do doby konce vlády Eumena II. (197 – 159 př. Kr.) nebo do doby vlády Attala II. (159 – 138 př. Kr.). Na základě archeologického průzkumu pod mozaikami však s největší pravděpodobností vznikly okolo poloviny 2. století př. Kr. (Westgate 2002, 234). V Paláci V v tzv. oltářní místnosti pokrývala podlahu mozaika (č. 40, Tab.) obsahující několik menších polí, z nichž dvě se nedochovala. V horní části mozaiky po stranách oltáře byla umístěna dvě pole s divadelními maskami, z nichž ta komická byla již při vykopávkách ve velmi fragmentárním stavu, druhá tragická, která byla lépe dochována, byla zničena při převozu do Berlína. Uvnitř bordury tvořené řadou kosočtverců a perlovcem se původně nacházela tři pole, z nichž se částečně dochovalo pouze levé vyobrazující papouška. Tato pole byla nahoře a dole obklopena pásy zobrazujícími girlandy s různými plody a květinami, které ozobávali malí ptáci (Obr. 49). Jak podoby ptáků, tak florálních motivů, jsou velmi pečlivě a jemně provedeny za použití různých odstínů mnoha barev. Dochované fragmenty bordury jsou zhotoveny z tesser o straně 0,3 cm, části s girlandami obsahují tessery nepřesahující velikost 0,2 cm a pole s papouškem je mimořádně kvalitního řemeslného zpracování, protože obsahuje tessery o velikosti 0,05 až 0,1 cm v samotném vyobrazení papouška a o velikosti 0,15 až 0,2 cm v pozadí. Navíc použité tessery z kamene i ze skla poskytují velkou škálu barev a zprostředkovávají tak jeho velmi realistické zpodobnění. Motivy jsou vykresleny za pomoci olověných proužků (Kriseleit 1985, 45; Bingöl 1997, 85–86; Dunbabin 1999, 27–28; Westgate 2002, 234; Andreae 2003, 42, 44). Část mozaiky s girlandou je oproti poli s papouškem zobrazena na světlém podkladu. Podle R.

Westgateové (1999, 16) jsou pole s maskami a s papouškem pravděpodobně nejranějšími známými *emblematy*, která byla vytvořena odděleně od zbývajících částí mozaiky. Nasvědčuje tomu skutečnost, že na rozdíl od okolí *emblemata*, kde bylo užito v podkladové vrstvě pod mozaikou větších kamenů, byla tato pole umístěna na lehkém podkladu vytvořeném z malty smíchané s kousky mušlí – více o *emblematech* viz 4.2.

Severozápadní místnost v Paláci V v Pergamu, která sloužila zřejmě pro různé bankety, měla mozaiku podobně kvalitního provedení – tzv. Héfaistiónovu mozaiku nazvanou podle Héfaistióna, který mozaiku signoval. Mozaika (č. 41, Tab., Obr. 50) původně obsahovala v horní části centrálního pole tři vložená mozaiková pole, tzv. *emblemata*, která byla vytvořena na svém vlastním podkladu a následně vložena do podlahy, z nichž jedno bylo odstraněno již ve starověku a nahrazeno dlaždicí a zbývajících dvě byla zničena. V dolní ploše centrálního pole jsou patrné pozůstatky po florálních vzorech, mezi nimiž se dochovala signatura mozaikáře v podobě jména napsaného na kusu pergamenu, jehož jeden roh se odlepil od podkladu, ke kterému byl přichycen voskem. Tento prvek je proveden velmi iluzivně, s náznakem hloubky, čemuž napomáhá mimo stínování i skutečnost, že tessery jsou v samotném pergamenu orientovány v jiném směru než na pozadí. Bordura mozaiky je vytvořena z několika pásů, kromě perspektivního meandru, řady vln a pletence je zde také pás vyobrazující spirálovité úponky se skutečnými i vymyšlenými druhy plodů a květů, mezi nimiž jsou v pravidelných rozestupech zobrazené luční kobylky a mezi nimiž si hrají malé postavy erótků. Spirály jsou oproti girlandám v místnosti s oltářem znázorněny na černém podkladu a jejich kompozice je více umělá, přesto i zde jsou jednotlivé florální motivy provedeny velmi jemně a naturalisticky s použitím různých odstínů barev pro vytvoření stínů (Dunbabin 1999, 28–29). Vnější okraj mozaiky je tvořen dvěma řadami se vzorem cimbuří. Velikost použitých tesser v mozaice se v podstatě zmenšuje směrem od okraje, kde se nachází tessery o straně 0,8 až 1,2 cm, přičemž motiv cimbuří je z dílků o velikosti 0,4 až 0,5 cm. Velikost tesser ve vlysu s úponky se pohybuje v rozmezí 0,1 až 0,3 cm a v motivu meandru 0,3 až 0,4 cm. Nejdrobnějšími tesserami byla jistě tvořena ona odstraněná *emblemata* (Kriseleit 1985, 10; Bingöl 1997, 83, 85). I v této mozaice je užito olověných proužků na lepší vykreslení vzorů (Westgate 2002, 234).

3.4.3 Shrnutí

Podle K. Dunbabinové (1999, 22) Ganymédova mozaika v Morgantině nepředstavuje zavedení tesserové techniky, ale jakýsi stupeň vývoje, kterého nová technika mozaik dosáhla do pozdního 3. století př. Kr., přičemž starší techniky nadále přetrvávaly, popřípadě se vzájemně mísily. Na Sicílii byly tesserové mozaiky pravděpodobně důsledkem prolínání

místních technických tradic s novými nápady z východního Středomoří. Tesserové mozaiky byly dle K. Dunbabinové (1999, 22) a R. Westgateové (2002, 2012, 192–193) výsledkem různých pokusů s technikami o dosažení požadovaných účinků v několika oblastech řeckého světa a nelze jim přisoudit jedno jediné místo a konkrétní dobu vzniku. Lze ale soudit, že proces odehrávající se v průběhu 3. století př. Kr. vedl k vývoji opravdové tesserové techniky, která se do poloviny 2. století př. Kr. stala standardní formou výzdoby podlahy (viz také Tab.). Za tímto vývojem stála snaha mozaikářů o dosažení větší barevnosti a lepšího vykreslení motivů, a tím o větší přiblížení se vzhledu maleb. Získání tesser bylo také jistě mnohem levnější záležitostí než složité sbírání a následné třídění oblázků podle barev a velikosti. Z větších kusů kamene se mohl patřičnými nástroji odsekat větší počet zhruba stejných dílků, co se týče barvy a velikosti, které měly rovné strany. Mozaikové podlahy, které tyto dílky tvořily, tak měly ploché a rovné povrchy, oproti podlahám z oblázků či neopracovaných úlomků. Povrch tesser zasazených do podlahy mohl být ještě více uhlazen a vyleštěn tak, aby odhalil barvy kamene, co nejvíce. Navíc mozaika již nebyla omezena malou škálou barev, kterou nabízely přírodní oblázky, ale mohlo být užito tesser z různých druhů kamene, včetně mramoru a polodrahokamů, nebo z uměle vytvořeného materiálu – terakoty či skla. Je také možné, že se tesserová technika vyvíjela v různých částech řeckého světa nezávisle na sobě, na což poukazuje právě výskyt malých částí podlah se souvislým tesserováním v kontextech, které jsou staršího data²⁵ než první nám známé tesserové mozaiky na řeckých lokalitách ve východním Středomoří (Fischer 1971, 42; Dunbabin 1999, 22, 24; Westgate 2002, 226, 229–230; Westgate 2012, 192–193). V západní části Středomoří se proto mohly tesserové mozaiky vyvinout z podlah typu *opus signinum*. Mozaika s Únosem Ganyméda však ukazuje na to, že použití tesserové techniky v západním Středomoří na složitější figurální motivy bylo spíše ovlivněno tradicemi ve východní části řeckého světa, kde se začaly tessery používat mimo jiné kvůli lepšímu znázornění detailu v obraze (Dunbabin 1994, 32, 39). Na oddělený původ východní a západní tradice tesserových mozaik může poukazovat také jejich jiné rozvržení v určitých místnostech – konkrétně *oecu* a ložnici (viz 5.1). Na dochovaných příkladech mozaikových podlah si lze rovněž všimnout toho, že ve východní části Středomoří jsou tessery v částech podlahy, které jsou bez vzoru, téměř vždy zasazovány do řad rovnoběžných se stěnami místností, zatímco v západním Středomoří jsou tessery v těchto částech pokládány šikmo vůči stěnám, zpravidla v úhlu 45° – Obr. 52 (Westgate 2000a, 258).

²⁵ Např. dům vykopaný mezi ulicemi Didon a Arnobe v Kartágu datující se do 4. století př. Kr. měl podlahu tvořenou velkými kostkami z terakoty (*opus figlinum*) zdobenou pruhem se šachovnicovým vzorem tvořeným z černých, bílých a červených tesser – Obr. 51 (Westgate 2002, pozn. 8, 246).

Mozaiky provedené formou *opus vermiculatum* s velmi drobnými tesserami o velikosti kolem 0,1 cm nebo méně, které byly typické především v pozdním helénistickém období (viz 3.5) a které byly velmi oblíbené v římském světě, se objevily zřejmě v první polovině 2. století př. Kr. Většinou tvořily pouze centrální části mozaik či jejich nejdůležitější motivy, především figurální. Sice vyžadovaly mnohem větší množství práce a zručnosti, což se jistě projevilo v jejich ceně, ale jejich výsledný účinek byl pak srovnatelný s tím, kterého se mohlo dosáhnout v nástěnné malbě, tudíž představují vrchol ve vývoji tesserové mozaiky. Takového účinku a detailu nemohly v žádném případě dosáhnout ani oblázkové mozaiky známé z konce 4. století př. Kr. z Pelly, ani mozaiky s většími tesserami a speciálně tvarovanými dílky z 3. století př. Kr. v Morgantině (Ling 1998, 25; Dunababin 1999, 24).

Velmi kvalitní a poměrně rané mozaiky tvořené technikou *opus vermiculatum* a napodobující účinky malby dochované z Královské čtvrti v Alexandrii, Thmuis a z paláce v Pergamu vedly R. Westgateovou (2012, 194) k myšlence, že tesserová technika mohla být vylepšena a zdokonalena na helénistických královských dvorech jako prostředek předvedení bohatství a moci králů, protože ukazovala nejen schopnost králů vytvořit díla bez ohledu na jejich vysokou náročnost provedení a tudíž i jejich cenu, ale také jejich kontrolu nad přírodními zdroji. Přičemž byli ochotní vše vynaložit do podlahové krytiny, po které se pouze chodilo. Alexandrie a Pergamon tak byly pravděpodobně centry tvorby helénistických mozaik, ze kterých se pak zdokonalená technika mohla šířit dál. Rovněž R. Ling (1998, 24) se domnívá, že těžištěm, odkud se tesserová technika mozaik rozšířila, byla spíše východní část Středomoří, než oblast Sicílie. Za tímto stála zřejmě změna politické a ekonomické rovnováhy v helénistickém světě. Zisky z Alexandrových tažení na východ zajistily příliv bohatství do Makedonie, což umožnilo výstavbu honosných domů zdobených oblázkovými mozaikami, jež známe z Pelly, ale vzrůst nových helénistických království na východě a jejich čerpání tamějších surovin vedlo k posunu ekonomické moci a velká centra, kde mohlo vzkvétat umění, tak v této době ležela na východ od oblasti Egeidy. Není tedy překvapivé, že nejdůležitějšími centry tvorby tesserových mozaik byly Alexandrie a Pergamon, hlavní města dvou nejbohatších helénistických království, jejichž vládnoucí dynastie (Ptolemaiovci v Egyptě a Attalovci v Pergamu) byly známy zejména pro svou podporu umění a literatury. Královské dvory se tak mohly stát prostředníkem vyjádření jisté životní úrovně, na kterou ostatní obyvatelé helénistického světa aspirovali (Westgate 2002, 236).

Helénistické tesserové mozaiky byly také mnohem početnější a rozšířenější než mozaiky oblázkové. Byly nalezeny příklady nejen v pevninském Řecku, Egeidě a Malé Asii, ale také

v Levantě, Egyptě, Kyrenaice, na Sicílii, ve Velkém Řecku a Španělsku – více viz 3.5 a Tab. (Westgate 2012, 196).

3.5 Mozaiky pozdního helénismu

Z období pozdního helénismu (cca. 150 až 30 př. Kr.) jsou známy mozaiky zejména z ostrova Délu a z Malé Asie ve východní části Středomoří a z Pompejí v Itálii. V tomto období byla již technika tessarových mozaik plně vyvinuta, přesto stále byly používány také méně kvalitní typy podlah jako levnější varianty pro méně zámožné obyvatele či pro druhořadé místnosti.

Typickými charakteristikami mozaikových děl tohoto období byly snaha o naturalistické zobrazení figurálních i rostlinných motivů, použití jasných barev a plynulých přechodů mezi jejich jednotlivými odstíny, čímž se usilovalo o lepší provedení plasticity výjevů. Tyto znaky zůstaly silně přítomny až do augustovské doby (Pappalardo – Ciardiello 2012, 57–58). Navíc asi od roku 150 př. Kr. výrazně stoupl množství tvorby mozaik, což souviselo s ekonomickou prosperitou. Došlo k nárůstu ve vyjadřování soukromého přepychu a ke snaze o předvádění se mezi jednotlivými majiteli domů. Tento nárůst přepychu v domech je nejlépe patrný na ostrově Délu, kde se dochovalo v poměrně dobrém stavu mnoho domů z doby pozdního helénismu (Westgate 2002, 236) – více viz také 5.2.2.

3.5.1 Délos

Po definitivním vítězství Římanů nad Makedonci v bitvě u Pydny v r. 168 př. Kr. světili Římané správu ostrova Délu opět Athénám a místní obyvatelstvo nahradili attickými osadníky. V roce 166 př. Kr. učinili Římané z Délu svobodný přístav, aby konkuroval vlivu Rhodu, a pod jejich nadvládou začal ostrov vzkvétat. Osídlení se rychle obnovilo²⁶ a bohatství vytvořené komunity obchodníků se odráželo v podobě domů a jejich dekoraci, včetně mozaikových podlah. Vyplenění Délu v letech 88 a 69 př. Kr.²⁷ značila konec prosperity ostrova, proto se většina délských mozaik datuje do období této prosperity po roce 166 př. Kr. a před rok 69 př. Kr. (Ling 1998, 27; Westgate 1998, 112; Andreae 2003, 52; Pappalardo – Ciardiello 2012, 121). Na Délu byly objeveny podlahy v různých technikách, včetně mozaik typu *opus vermiculatum*. Největší podíl tvoří podlahy z kamenných úlomků²⁸ (Obr. 53), nacházejí se tu mozaiky

²⁶ Osídlení mělo kosmopolitní charakter, sestávalo se totiž nejen z Řeků a Italů, ale také z Egyptanů, Syřanů, Foiničanů, Palestinců a Židů (Pappalardo – Ciardiello 2012, 121).

²⁷ V roce 88 př. Kr. byl Délos vypleněn Archelaem, generálem Mithridata VI. z Pontu a roku 69 př. Kr. piráty Athenodora, dalšího spojence Mithridata (Pappalardo – Ciardiello 2012, 121).

²⁸ Průměrná délka těchto úlomků používaných na Délu je 3 až 7 cm, bývají zasazené poměrně blízko u sebe a tvoří víceméně plochý povrch (Dunbabin 1979, 268).

oblázkové, většinou velmi jednoduché, podlahy z keramických fragmentů (obvykle z rozbitých amfor), mozaiky tvořené z tesser standardní velikosti a několik podlah italského typu z malty a agregátu. Velmi často se tu vyskytují také podlahy kombinující úlomky nebo vzácněji oblázky s technikou tesserovou, přičemž hrubší technika bývá použita na bordury a jemnější na centrální pole uprostřed. Typickým znakem pozdně helénistických mozaik, který je na Délu patrný, je vícečetná bordura, jejíž jednotlivé pásy zdobené nějakým vzorem bývají prokládané širokými pruhy bez vzoru. Tyto prosté pruhy navíc bývají většinou zhotoveny hrubší technikou, např. v podobě kamenných úlomků (Obr. 54). Prosté podlahy jsou běžnější než zdobené a u zdobených převažují motivy geometrické. Figurální motivy na délských mozaikách tvoří jen velmi malou část z celkového množství a soustředí se většinou v několika bohatých domech (více o poměru zobrazovaných motivů viz 5.1.2.1 a 6.). Typickým znakem délských mozaik je jejich polychromie, využívají bílé, černé, žluté, červené, modré a zelené barvy. Prostřednictvím polychromie je také často vytvářeno v zobrazeních, včetně geometrických motivů, zdání plasticity. Mozaiky najdeme na tomto ostrově převážně v soukromých domech, ale několik pochází rovněž ze svatyní a veřejných budov, zejména těch, které se nachází u Agory Italů (Joyce 1979, 255–257; Dunbabin 1999, 30, 32).

Příkladem délské tesserové mozaiky provedené velmi jemnou technikou *opus vermiculatum* je mozaika znázorňující okřídlenou postavu na hřbetě tygra v *impluviu* Domu Dionýsa (č. 42, Tab., Obr. 55). Mozaika využívá velmi drobné pravidelné tessery, z nichž mnoho je menších než 0,1 cm, vytvořené z kamene, terakoty, skla a fajánsu, což poskytuje velké množství barev. Malta, do níž jsou tessery zasazeny, je také obarvená, aby nebyly spáry mezi jednotlivými dílky mozaiky viditelné. Někdy jsou na ní dokonce namalovány některé velmi jemné detaily, jako např. konce tygrových vousů. Technika umožňuje velmi jemnou modelaci postav, důkladné stínování a provedení detailů – např. jen v zorničce levého oka tygra bylo napočítáno dvacet devíti tesser, celé oko pak sestává ze sto osmdesáti tesser (Dunbabin 1999, 32–33; Andreae 2003, 56; Pappalardo – Ciardiello 2012, 123). Motiv je vyobrazen na černém pozadí stejně, jako tomu bylo u oblázkových mozaik.

V Domě Masek (Obr. 56), jednom z nejbohatěji zdobených domů na Délu, lze najít dochované příklady dalších druhů podlah. Peristylový dvůr B je uprostřed pokryt podlahou z mramorových úlomků, zatímco podlaha v samotném peristylu je tvořena fragmenty amfor. Čtyři místnosti (e, g, h, i), pravděpodobně jídelny, otevírající se do tohoto peristylového dvora obsahují tesserové mozaiky. Tři z nich se skládají z tesser o velikosti pohybující se v rozmezí 0,5 až 0,8 cm a jedna (e) má vložené *emblema* v podobě *opus vermiculatum* s tesserami ještě drobnějšími. Největší místnost (g) je pokryta mozaikou s geometrickým motivem

trojrozměrných krychlí po celé ploše centrálního pole, po jehož dvou stranách je umístěn vlys s maskami a břechťanovou spirálou (č. 43, Tab.). Dvě středně velké místnosti obsahují vstupní mozaikový panel a obdélné centrální pole obklopené několikařadou bordurou. Centrálním výjevem v místnosti *i* jsou dvě rozety s amforou a palmovou ratolestí uprostřed²⁹ (č. 44, Tab.), v druhé místnosti (*e*) je ústředním prvkem ono zmiňované *emblema* zobrazující Dionýsa na levhartovi (Obr. 57) vložené mezi zobrazení dvou kosočtverců obsahujících kentaura, která jsou provedena v hrubší technice (č. 45, Tab.). Tento výjev je poněkud stylizovanější než jezdec na tygrovi z Domu Dionýsa. Podlaha nejmenší místnosti *h* vyobrazuje v centrálním poli tesserové mozaiky tančící postavu, snad Siléna, a hráče na píšťalu (č. 46, Tab., Obr. 58). Všechny tyto mozaiky, včetně Dionýsa na levhartovi, jsou však provedeny poněkud hruběji než mnoho jiných dělských mozaik,³⁰ což ukazuje, že se v období pozdního helénismu netvořila pouze velmi kvalitní a naturalistická zobrazení usilující o vzhled podobný malbám (Dunbabin 1999, 33, 35). Navíc je na mozaiky v tomto domě použito namísto přesně vytvarovaných tesser ze skla střepů z modrých skleněných nádob (Westgate 2010, 508). Vlastník domu pravděpodobně chtěl mít v domě více mozaikových podlah, ale neměl tolik prostředků, aby je všechny nechal zhotovit lepší technikou. Na rozdíl od tohoto domu na Délu, jiný zákazník z ostrova Samu si sice nechal pokrýt jednodušší mozaikou podlahy pouze dvou místností, ale provedené mnohem kvalitnější a jemnější technikou. Centrální pole obou mozaik jsou bílá bez vzoru, mají však vždy dva zdobné pásy bordury. Jedna má pás s barevnými šupinami a pás s florálním motivem, druhá (č. 48, Tab.) řadu meandrovitého vzoru a vlys s hlavami gryfů spojenými hadovitými těly – Obr 59 (Westgate 2002, 237–238).

Jiná mozaika, která byla nalezena v Domě Tritónů na Délu, se svým provedením blíží nepravidelným mozaikám, které byly zhotovovány ve 3. století př. Kr. (viz 3.3). Tato mozaika Tritónky (č. 59, Tab., Obr. 60) se skládá ze dvou polí, jednoho nedochovaného a druhého vyobrazujícího Tritónku a letícího Eróta, zasazených do plochy tvořené mramorovými úlomky (jejich velikost se liší podle umístění v podlaze) s několika koncentrickými řadami bordury, které jsou zhotovené z dílků, některých zcela nepravidelných, jiné se více blíží pravidelnému obdélnému tvaru. V pásech se zubořezem a perlovcem nacházejících se okolo centrálních polí jsou však použity pravidelné čtverhranné tessery malé velikosti, které tak tvoří velký kontrast ke struktuře z nepravidelnějších kousků vedle nich. V samotném figurálním poli s postavou Tritónky se pravidelnost tesser liší, stejně jako jejich hustota zasazení. Na pozadí tohoto pole

²⁹ Vyobrazení palmové ratolesti bylo vloženo do mozaiky později.

³⁰ Pro srovnání – v jednom oku levharta, které má zhruba stejnou velikost jako oko u tygra na mozaice v Domě Dionýsa, bylo použito, oproti sto osmdesáti tesserám u oka tygra, pouze sedmdesáti sedmi tesser – srov. Obr. 55 a 57 (Andreae 2003, 57).

jsou použity nepravidelné tessery, které jsou rozmístěné spíše náhodně bez nějakého řádu a dále od sebe. Naopak v postavách jsou jednotlivé tessery docela pravidelné a jsou zasazené blíže k sobě. Na některých místech, jako např. dolní část Eróta, jsou tessery téměř výhradně čtverhranné. Postavy jsou zobrazeny spíše jako světlé siluety na tmavém pozadí, ale je v nich přítomno více vnitřních detailů, než např. u Tritóna ze Sparty (viz 3.3.2). Na ocase a sukni Tritónky a na křídlech Eróta je patrné stínování. V tomto případě tvůrce mozaiky očividně znal tesserovou techniku, protože ji využil na části bordury, a nepravidelné dílky používal úmyslně, snad ve snaze vytvořit archaizující napodobení starších mozaik. Zřejmě se tu však jedná o záměrné využití různých technik především pro zvýraznění rozdílu mezi strukturami povrchu (Dunbabin 1979, 274).

3.5.2 Oblast Malé Asie

V oblasti Malé Asie na území antického města Halikarnássu (dnešní Bodrum) byl odkryt v blízkosti mauzolea jeden helénistický dům, ve kterém byly podlahy dvou místností (C a D) pokryty mozaikami z období pozdního helénismu. Mozaika v místnosti C se celá skládá z pravidelných bílých tesser, pouze uprostřed je modrý kosočtverec ohraničený červeným a tmavomodrým úzkým pruhem, které tvoří okolo něj čtverec. V kosočtverci je v bílém a červeném kruhu vyobrazeno sedm žlutobílých šestilistých rozet (č. 49, Tab., Obr. 61). Druhá mozaika je jen z části dochovaná (č. 50, Tab., Obr. 62). Bordura se převážně skládá z červených, černých a bílých pruhů, které jsou doplněny jedním pásem vln. Druhý pruh od vnějšího okraje bordury je mnohem širší, opticky zvětšuje plochu zdobné mozaiky, ale jelikož je bez vzoru, tak zřejmě sloužil jako levnější doplnění prostoru mozaiky, což je typické právě pro pozdně helénistické mozaiky. Centrální pravoúhlé pole je tvořeno bílými kosočtverci na černém pozadí, z nichž se částečně dochovaly čtyři. Při tvorbě této mozaiky, zejména u pásu vln, byly použity tenké olověné proužky vysoké 1,2 cm. Obě mozaiky se skládají z tesser standardní velikosti a mají dvourozměrné motivy (Bingöl 1997, 99).

Na podlaze jednoho domu v severozápadní oblasti města Létoon u Xanthu v Lýkii byla objevena velká mozaika, z níž se dochovaly především části tvořící borduru (č. 51, Tab., Obr. 63). Na černý pás vln na bílém podkladu jsou také použity olověné proužky. Blíže ke středu mozaiky se nacházel pás s perspektivním zubořezem, vytvořený z černých, světle šedých a šedočervených tesser (Bingöl 1997, 99–100).

V ložnici (č. 38) Domu konzula Attala v Pergamu se nachází velmi kvalitní pozdně helénistická mozaika (č. 52, Tab., Obr. 64) vytvořená z velmi malých pravidelných tesser. Bordura se skládá z mnoha jednobarevných černých a bílých pruhů a jednoho červeného

ohraničujícího střed mozaik. Tyto úzké pruhy prokládají širší černobílý pás s motivem cimbuří, pás se vzorem svastikového meandru, který je zhotoven z šesti barev umožňujících stínování jeho hran a vytvářejících tak trojrozměrný efekt, a pás pletence. Centrální pole je po celé ploše tvořeno vzorem trojrozměrných krychlí v černé, bílé a namodralé barvě. Podobná mozaika s geometrickými vzory (č. 53, Tab.), z nichž některé jsou provedené trojrozměrně za využití většího spektra barev (např. fialové a oranžové) a tesser o průměrné velikosti 0,7 cm, byla nalezena v místnosti 9 v Peristylovém domě II v západní části pergamské dolní agory – Obr. 65 (Bingöl 1997, 100–101).

V Arsamei na Nymfaiu v Hierothesiu se částečně dochovaly mozaikové podlahy místností I a II. Jsou zhotovené z bílých, modročerných a červených tesser, které jsou téměř, ale ne zcela, čtvercové a měří až 2,2 cm. V místnosti I se celá mozaika (č. 54, Tab., Obr. 66) skládá z převážně černobílých ornamentálních pásů, až na malé obdélné pole uprostřed, které vyobrazuje na černém pozadí amforu, po jejíž levé a pravé straně je delfín; z obou stran amfory byl ještě motiv šestilisté rozety. Z mozaiky v místnosti II (č. 55, Tab., Obr. 67) jsou dochované jen části ornamentálních pásů bordury (Bingöl 1997, 106–107).

Jednu mozaiku z paláce v Samosatě (č. 64, Tab., Obr. 68) tvoří deset pásů bordury se vzory cimbuří, vln, krychlí v perspektivě, zubořezu, stupňovitých pyramid a meandru, z nichž některé vzory jsou použity vícekrát, a centrální pole složené z kruhového *emblematu* uprostřed ohraničeného florálními motivy. Z *emblematu* se dochovala pouze část, pravděpodobně zobrazuje masku z Nové komedie. Jednou z nejlépe dochovaných mozaik z paláce v Samosatě je mozaika s delfíny (č. 65, Tab., Obr. 69). Geometrické pásy bordury obklopují vlys se zobrazením ryb u rostlin na světlém žlutohnědém pozadí. Na těla ryb jsou použity různé odstíny hnědé, žluté, černé a zelenohnědé tvořené tesserami z kamene a terakoty. Na východní straně jsou obrysy břicha ryb provedeny za pomoci terakotových dílků. V centrálním poli je uprostřed u severní strany zobrazena na černém pozadí amfora, po jejíž stranách jsou vyobrazení delfíni (Bingöl 1997, 107, 110). Obě tyto mozaiky pravděpodobně pochází z doby vlády Antiocha nebo jeho předchůdce Mithridata – cca. 96 až 70 př. Kr. (Westgate 2002, 242).

3.5.3 Oblast Blízkého východu

Fragmenty³¹ kvalitní helénistické mozaikové podlahy provedené formou *opus vermiculatum* byly objeveny v odpadní jámě z římského období v oblasti D1 v jihozápadní části města Tel Dor v Izraeli (č. 47, Tab.). Na základě techniky, kvality a stylistických a ikonografických paralel s mozaikami z Alexandrie, Pergamu, ostrova Délu a z Pompejí

³¹ Celkově se jedná asi o dvě stě jednotlivých fragmentů (Wootton 2012, 209).

pravděpodobně pochází z druhé poloviny 2. století př. Kr. a původně zdobila nějakou místnost typu *oecus*.³² Některé části mozaiky byly z fragmentů obnoveny (Obr. 70), zejména jedna komická maska s girlandou, která byla s největší pravděpodobností součástí bordury oné mozaiky. Dále se z mozaiky našly např. části pásu s barevným perspektivním meandrem, který možná ohraničoval střed mozaiky. Centrální čtvercové nebo obdélné pole zřejmě původně vyobrazovalo nějaký figurální motiv, ale z obnovené velmi malé části nelze přesně určit jaký. Tyto fragmentární části jsou složeny z tesser z kamene, ze skla a fajánse,³³ zasazených do jemné malty s příměsí kousků mušlí, podobně jako pergamská *emblemata* v mozaice v oltární místnosti. Velikost tesser se ve vlysu s maskami a girlandami pohybuje v rozmezí 0,3 až 0,5 cm² (ve tváři je obsaženo devět až šestnáct tesser na 1 cm²). Úzké červené pruhy ohraničující tento vlys však využívají trochu větší tessery s rozměry až 0,4 × 0,6 cm. Podobně je s většími tesserami zhotovena vnější část mozaiky bez vzoru. Vlys s maskami a girlandami obsahuje tessery v různých odstínech červené, modré a žluté barvy, skleněné tessery doplňují barvu modrou a odstíny zelené. Motivy jsou zobrazeny na světlém pozadí. V mozaice nejsou užity olověné proužky, na vykreslení detailů a modelace je použito stínování a barevných přechodů (Stewart – Martin 2003, 132–134, 138, 141; Wootton 2012, 209–211).

3.5.4 Oblast severní Afriky

V Kyréné při pobřeží severní Afriky (v dnešním Šahatu v Libyi) bylo nalezeno několik mozaikových podlah, z nichž většina pravděpodobně vznikla v 2. až raném 1. století př. Kr. Typické je pro ně využití olověných proužků pro vykreslení zdobných částí bordury a používání tesser vytvořených z terakoty na černou a červenou barvu. Některé jsou zhotoveny z pravidelných tesser, někdy tak malých, že je lze označit termínem *opus vermiculatum*, jiné z nepravidelných tesser. Některé podlahy se blíží spíše typu *opus signinum*. I v Kyréné, podobně jako na Délu, jsou používány různé techniky v jedné podlaze na zdůraznění odlišných struktur jejich povrchu. Kyrénské nepravidelné tessery se však liší od úlomků a nepravidelných tesser užívaných na jiných místech. Tyto kamenné dílky (z vápence, ne mramoru) jsou menší – většinou cca. 1,5 × 2 cm – a značně pravidelnější. V podstatě se jedná spíše o hrubě osekané tessery, převážně obdélné, než o náhodné odštěpky. Jsou však úmyslně zasazovány do podlahy co možno nejnepravidelněji tak, aby zvýšily kontrast vůči částem s pravidelným tesserováním. Obecně mají velmi jednoduchou podobu, většinou bílé centrální pole ohraničené barevným pruhem či pásem s geometrickým vzorem. Nejlépe je tento úmyslný rozdíl struktur povrchu

³² Důvodem, proč se mozaika ocitla v odpadní jámě, mohlo být její poškození v důsledku zemětřesení nebo stavební úprava města (Stewart – Martin 2003, 132).

³³ Terakotové tessery nejsou v této mozaice použity (Wootton 2012, 222).

patrný na dvou mozaikách z jižního a severního Hestiatoria poblíž Diova chrámu, které se zřejmě datují do první poloviny 2. století př. Kr. V jižním Hestiatoriu je centrální pole mozaiky zhotoveno z bílých nepravidelných tessera a bordura s jednobarevným pruhem a šachovnicovým pásem je tvořena pravidelnějšími tesserami a vnější okraj bordury opět nepravidelnými dílky (č. 38, Tab., Obr. 71). Podél okraje bordury jsou bílé tessery pravidelné a uspořádané v řadě. Navíc tam, kde jsou tessery umístěny diagonálně (v pásu šachovnice), jsou na krajích použity trojúhelné tessery, což je typickým znakem helénistických kyrénských mozaik. Podlaha v severním Hestiatoriu se skládá ze tří bílých centrálních polí, z nichž dvě jsou tvořena z pravidelných tessera zasazených šikmo a třetí pole, nacházející se uprostřed, z nepravidelných tessera. Všechna jsou lemována prostým černým pruhem (č. 39, Tab., Obr. 72). Vnější plocha podlahy je zhotovena z nepravidelných tessera, až na další pole z pravidelných tessera umístěné u vstupu (Dunbabin 1979, 269–270).

3.5.5 Itálie

Co se týče Itálie, tak zde byl v posledních dvou stoletích př. Kr. v umění mozaiky plně vstřebán helénistický vliv, který může být zpočátku zřetelně odlišen od již existujících místních tradic. Lze tedy předpokládat buď přítomnost řeckých mozaikářů v Itálii, nebo dovážení již hotových výtvorů z řeckého východu (viz 4.2 a 4.3). Jednou z oblastí, ze kterých se šířil helénistický vliv do Itálie, byla Sicílie. Pozdější mozaiky v Morgantině (všechny nefigurální, Obr. 73), Tyndaris, Soluntu a Taormině (Obr. 52) se podobají těm na Délu a v jiných helénistických centrech jak v kompozici a ikonografii, tak v technických ohledech. Od nich se liší jen několika určitými místními rysy, především užitím techniky *opus signinum* v kombinaci s technikou tessarovou (Obr. 74). Na rozdíl od délských mozaik mají také častěji vnější okraj podlahové mozaiky nacházející se podél stěn tvořený spíše pravidelnými tesserami (Obr. 73), než nějakou hrubší technikou (Tsakirgis 1989, 407; Dunbabin 1999, 38).

Příkladem podlahy v technice *opus vermiculatum* na Sicílii je mozaika nalezená na Piazza della Vittoria v Palermu (č. 60, Tab., Obr. 75), datovaná asi do pozdního 2. až raného 1. století př. Kr. V centrálním poničeném poli se nachází výjev lovu na lva a kance, kromě zvířat jsou zde zobrazeny i postavy lukostřelce v perském oděvu a lovce na hřbetu koně. Výjev je zasazen do skalnaté krajiny, tudíž je zde vidět snaha o umístění do prostoru. Okolo tohoto pole obíhá vlys bordury, který je také tvořen z drobných tessera, s girlandou obsahující různé plody a květiny a s maskami umístěnými v rozích, které jsou podobné vyobrazením masek známých z Pompejí a odjinud z Itálie. Černý a bílý pruh mezi centrálním polem a vlysem s girlandou je tvořen z větších pravidelných tessera, stejně jako bílá vnější část mozaikové podlahy bez vzoru.

Mozaikové pole u vstupu má motiv trojrozměrných krychlí vytvořených technikou *opus sectile*³⁴ (Dunbabin 1999, 38, pozn. 3, 38).

Oblíbenost obrazových mozaikových *emblemata* zasazených doprostřed podlahy v Itálii se klade do doby mezi pozdním 2. a polovinou 1. století př. Kr., což souvisí s typem výzdoby stěn té doby v tzv. prvním a raném druhém pompejském stylu. Nástěnné malby napodobovaly strukturu zdiva a obkladů, či znázorňovaly jednoduché architektonické prvky. Figurální dekorace byla tedy vyhrazena podlaze (Dunbabin 1999, 51; Pappalardo – Ciardiello 2012, 12). Ne všechna centrální pole vytvořená formou *opus vermiculatum* však musela být vloženy *emblemata*. Např. již zmiňovaná mozaika z Piazza della Vittoria v Palermu byla vytvořena *in situ*, na místě. Nicméně ve většině případů byla taková vysoce kvalitní mozaiková pole vytvořena zvlášť na nějakém podkladu a následně hotová vložena do podlahy. S touto skutečností však souvisí nejistota datování jednotlivých děl, kvůli jejich možnému sekundárnímu využití v pozdější době ještě ve starověku (viz 4.2) či jejich vyjmutí bez zaznamenání kontextu a místa nálezu při raných vykopávkách (Dunbabin 1999, 38; Andreae 2003, 310). Tato *emblemata* bývala nejčastěji umístěna uprostřed podlahy, jejíž zbývající část byla prostší a zhotovená v hrubší technice, některé pozdější podlahy měly okolí *emblemata* zdobnější – např. mozaika v Domě labyrintu (VI 11,10) v Pompejích z let cca. 70 až 60 př. Kr. (Obr. 76) s centrálním výjevem Thésea zabíjejícího Minotaura v technice *opus vermiculatum*, okolo něhož je znázorněn motiv labyrintu ve větších tesserach (Dunbabin 1999, 39–40).

Kvalitní mozaiky z drobných tesser byly nalezeny také v Pompejích, ale jen v několika bohatých soukromých domech.³⁵ Na této lokalitě se tesserové mozaiky objevují až od doby pozdního prvního pompejského stylu nástěnného malířství. Dříve zde byly používány bílé a černé tessery pouze na ojedinělé zdobné prvky v podlahách typu *opus signinum* (Joyce 1979, 255). Celkově je známo z Pompejí kolem čtyřiceti figurálních *emblemata* a ta se nacházejí pouze ve dvaceti jedna domech (De Vos 1991, 38). Nejokázalejším pompejským domem je Dům Fauna (VI 12,2) obsahující vedle známé tzv. Alexandrovy mozaiky dva mozaikové figurální vlysy a šest figurálních mozaikových panelů v jemné tesserové technice, také v něm byly nalezeny podlahy typu *opus sectile* a v dalších technikách. Většina jemných mozaik v domě pravděpodobně patří do doby posledních desetiletí 2. a do počátku 1. století př. Kr. Oproti soudobým mozaikám v podobě *opus vermiculatum* ve východním Středomoří, většina

³⁴ *Opus sectile* je forma podlahové krytiny tvořená z větších kusů kamene osekáných přesně na míru do tvaru tak, aby pasovaly těsně k sobě (Westgate 2000a, 259).

³⁵ Většina podlahových krytin v Pompejích v době pozdního 2. a raného 1. století př. Kr. byla tvořena formou *opus signinum* – *lavapesta*, což byla místní varianta *signina*, ve kterém bylo namísto drcené terakoty používáno drcené lávy. Dalším velmi rozšířeným typem byla podlaha zhotovená z kamenných úlomků vsazených do malty (Westgate 2000a, 262).

pompejských jsou skutečnými *emblematy* zasazenými na vlastním podkladu do mozaikové podlahy (Dunbabin 1999, 39).

Tzv. Alexandrova mozaika (č. 62, Tab., Obr. 77) objevená v exedře Domu Fauna však vznikla pravděpodobně *in situ*, ačkoli je složena z velmi drobných tessera a znázorňuje velmi složitou kompozici bitvy mezi Alexandrem Velikým a perským králem Dáreiem III. ve velkém měřítku (5,12 × 2,71 m). Na základě nástěnné malby v exedře v prvním pompejském stylu a dalších znaků se mozaika datuje do doby krátce před rok 100 př. Kr. Bordura výjevu je tvořena vzorem zubořezu provedeným trojrozměrně a pásem bez vzoru, ve kterém jsou tessery zasazeny šikmo vůči hlavnímu výjevu. U vstupu místnosti se nacházel vlys s motivem nilské flóry a fauny (Obr. 78). Bitevní scéna je s největší pravděpodobností kopií raně helénistické malby, snad od Filoxéna z Eretrie zmiňovaného Pliniem (*Natur. hist.* XXXV, 36). Dílo totiž ukazuje stupeň řeckého malířství dosažený v pozdním klasickém a raně helénistickém období. Na tělech postav je patrná plasticita a jsou zřetelně ohraničená řadou tessera odpovídajících barev. Ve výjevu je zvládnuta perspektiva, různé natočení postav a zvířat, jejich vzájemné překrývání, znázornění pohybu a vykreslení detailů. To právě umožnila použitá technika – *opus vermiculatum* – s tesserami o velikosti asi 0,2 cm². Na pozadí byly využity o trochu větší tessery než na postavy, ale odhaduje se, že celkově mozaika obsahuje okolo 1,5 milionu³⁶ tessera (na některých místech může být v 1 cm² i třicet tessera). Všechny jsou z přírodního kamene mnoha odstínů čtyř základních barev – červené, žluté, černé a bílé (vzácně je v mozaice užita i barva zelená na některé detaily). Mozaika byla poničena již ve starověku v důsledku zemětřesení, na některých místech byla tehdy opravena vložením nových tessera, či zalita maltou. Ve výjevu se objevují i různé chyby zobrazení, např. kůň v popředí znázorněný z pohledu zezadu má pouze tři nohy nebo mezi končetinami koňů zapřažených k vozu se objevuje jedna pruhovaná (Obr. 77), a mnohé další. Na základě těchto nesrovnalostí se někteří badatelé domnívali, že mozaika mohla být vyrobena na jiném místě, v dílně, a nejspíš reverzní metodou³⁷ pokládání mozaik, a pak po částech přenesena na místo. Od této teorie bylo však upuštěno a chyby se připisují tomu, že mozaikáři zřejmě nedokázali následovat originál se všemi malířskými účinky. Avšak stále není vyloučeno, že mozaika mohla být původně položena někde ve východním Středomoří a později vyjmuta a po částech převezena do Itálie, kde při jejím opětovném sestavování mohly vzniknout ony chyby. Tato mozaika je mezi ostatními výjimečná tím, že vyobrazuje konkrétní

³⁶ V literatuře se také uvádí celkový možný počet tessera v mozaice až 4 miliony (Dunbabin 1999, 42).

³⁷ Reverzní metoda je metoda tvorby mozaik, při které se jednotlivé dílky mozaiky pokládají lícovou stranou dolů na nějakou podložku, např. plátno, s nákresem vzoru a následně se jednotlivé sestavené části na požadovaném místě překlopí a podložka se odstraní. Autor tak nemůže při tvorbě kontrolovat, zda výsledný obraz je správný, a pozná to až na místě (Fischer 1971, 46).

historickou událost, což nebylo v této době v tomto umění běžné (Fischer 1971, 46; Ling 1998, 29; Dunbabin 1999, 42–43; Pollitt 2000, 212; Westgate 2000a, 263; Andreae 2003, 66, 72).

V Domě Fauna v Pompejích byla také nalezena mozaika Jezdce na tygrovi (č. 63, Tab., Obr. 79) v místnosti 34. Datuje se také do doby okolo roku 100 př. Kr. Bordura je tvořená z hrubých tesser, pouze vlasy s girlandou a divadelními maskami je zhotoven z drobných tesser o velikosti 0,2 až 0,3 cm, stejně jako centrální panel s okřídleným chlapcem, který sedí na hřbetu tygra se lví hřívou. Výjev má dionýsovský charakter. Pozadí je černé, jako u mnoha helénistických mozaik. Tygr kráčí po skalnaté zemi, takže výjev je zasazen do prostoru, znázornění hloubky napomáhá výrazná modelace postav a využití šerosvitu s velkou škálou odstínů barev (Dunbabin 1999, 43–44).

Mezi technicky nejlepší díla v podobě *opus vermiculatum* pocházející z Pompejí patří dvě mozaiková *emblemata* signovaná Dioskúridem ze Samu z chodby tzv. Ciceronovy villy. Na základě epigrafické analýzy se datují na konec 2. století př. Kr. Obě *emblemata* byla vložena na mramorových podložkách s vystupujícími okraji po stranách do severní a jižní části bílé mozaikové podlahy, která byla ohraničena vzorem meandru v černé, bílé, žluté, červené a světle modré barvě (č. 56, Tab.). Jedno *emblema* vyobrazuje tři ženy (dvě mladší a jednu stařenu) sedící u stolu a malého sluha stojícího stranou (Obr. 80), na druhém jsou vidět dva muži hrající na tamburínu a činely, žena hrající na píšťalu a opět malý sluha (Obr. 81). Všechny postavy mají na sobě divadelní masky a jsou zasazeny do jednoduchého prostředí – ženy do interiéru domu, hudebníci na ulici u domovních dveří. *Emblemata* zobrazují scény z komedií, zřejmě Menandrových. Použité tessery nejsou větší než 0,25 cm a na mnoha částech postav jsou dokonce menší než 0,1 cm. Ve výjevu s ženami převažují jemnější odstíny žluté a šedorůžové, u hudebníků jsou využity jasnější barvy, zejména tyrkysová na tuniky. Pomocí odstínů je dobře vykreslena nejen drapérie, ale i další detaily. Celistvosti obrazu přispívá skutečnost, že je malta mezi jednotlivými tesserami obarvená (Dunbabin 1999, 44, 46–47; Pappalardo – Ciardiello 2012, 171, 180).

Z pozdního 2. nebo z 1. století př. Kr. pochází kruhová mozaika o průměru 2,52 m objevená na podlaze *triclinia* (jidelny) Domu Kentaura (VI 9.3) v Pompejích (č. 61, Tab., Obr. 82). Mozaika znázorňuje výjev, ve kterém skupina erótků opila lva a nyní si s ním hrají. Obraz je zasazen do kopcovité krajiny se stromy a svatyní Dionýsa a je proveden na světlém pozadí. Borduru tvoří vzor pletence zhotoveného z mramoru a vykládaného polodrahokamy (Pappalardo – Ciardiello 2012, 182).

Z jedné haly v dolní části komplexu svatyně Fortuny Primigenie v Praeneste (dnešní Palestrině) pochází dvě mozaikové podlahy. Jedna zobrazuje nilskou krajinu z ptačí

perspektivy (č. 57, Tab., Obr. 83) a druhá ryby plavající v moři a skalnatou krajinu s malou svatyní po straně (č. 58, Tab., Obr. 84). Obě pravděpodobně vznikly v poslední čtvrtině 2. století př. Kr. Nilská mozaika byla v 17. století vyjmuta ze svého původního zasazení v severní apsidě vytesané do skály a následně podstoupila různá restaurování, která ji změnila,³⁸ mozaika s rybami je sice uprostřed značně poškozená, ale zůstala *in situ* na druhé straně haly na podlaze přírodní jeskyně se třemi uměle vytesanými výklenky. Z původních částí nilské mozaiky lze soudit, že byla zhotovena z tesser z přírodního kamene, v postavách jsou tessery velmi malé, v okolí trochu větší (v rozmezí 0,1 až 0,7 cm). Voda je vyznačena horizontálními pruhy tvořenými z tesser různých odstínů šedomodré, bílé a občas černé barvy. Některé prvky jsou vykresleny do detailu (např. lotosové květy nad vodou), jiné jen zběžně barevnými skvrnami, či pruhy světla a stínu (např. válečníci na lodi v pravém dolním rohu mozaiky). Rybí mozaika je zhotovena technikou *opus vermiculatum* a podlaha je ohraničena asi 15 cm zvýšeným okrajem, který měl pravděpodobně zadržovat vodu, která vytékala ze skály a rozlévala se přes mozaiku. Místnost tedy patrně sloužila jako nymfeum a tekoucí voda zde umocňovala účinek zobrazení na mozaice (Kriseleit 1985, 40; Dunbabin 1999, 49–51; Pappalardo – Ciardiello 2012, 125, 133).

Malá *emblemata* zasazená do větších mozaikových podlah zůstala poměrně v oblibě až do konce 1. století po Kr., následně byla postupně používána k dekoraci méně. Místo nich se figurální motivy spíše začaly rozšiřovat po celé ploše podlahy, ale kompozice byly méně propracované a provedené za využití větších tesser v omezenějším počtu barev. Od konce 1. století př. Kr. byly v Itálii postupně nejběžnějším typem černobílé mozaiky s postavami v podobě dvourozměrných černých siluet na bílém pozadí (Obr. 85). Jen málo vnitřních detailů bylo vyznačeno pomocí bílých linií (De Vos 1991, 48; Pappalardo – Ciardiello 2012, 66–67).

3.5.6 Shrnutí

V období pozdního helénismu se, oproti ranějším dobám, ve kterých převažovala zobrazení provedená na tmavém pozadí, již objevuje několik mozaik, jejichž motivy jsou vytvořeny na světlém pozadí, čemuž byla dáвана přednost v následujícím období římského císařství. Technika *opus vermiculatum* umožňovala provedení velmi jemných přechodů mezi jednotlivými odstíny barev a velmi přesné vykreslení i těch nejmenších detailů na mozaikách menších rozměrů či jejich částech. Modelace postav a znázornění světla a stínu je tak mnohem účinnější než u tesserových mozaik z dílků standardních velikostí. Navíc se u některých mozaik barevně maloval povrch malty tvořící spáry mezi jednotlivými tesserami, aby byly barevné

³⁸ Asi pouze polovina mozaiky může být považována za původní.

přechody ještě plynulejší. Taková mozaika již může být plně srovnatelná s nástěnnou malbou (Fischer 1971, 42–43). Dá se říci, že do doby raného 1. století př. Kr. dosáhla tessarová mozaika nejzazšího stupně, co se týče možnosti napodobení iluzivních maleb (Ling 1998, 32).

Pro mnoho tessarových mozaik ve všech oblastech řeckého světa bylo také typické využití olověných proužků k přesnějšímu vykreslení motivů, ačkoli v období pozdního helénismu jsou tyto proužky využívány spíše jako pomůcka při zasazování tessar do patřičného, většinou už jen geometrického (Obr. 86), vzoru do podkladové vrstvy, než jako součást dekorativního ztvárnění motivu, které bylo cílem např. u oblázkových mozaik v Pelle (viz 3.2.2). Olověné proužky však z mozaik zcela vymizely do poloviny 1. století př. Kr. Ačkoli se tyto pásy vyskytují asi v polovině všech dochovaných řeckých mozaikových podlah, v mozaikách v Pompejích nebyly užívány vůbec (viz také Tab.). Tuto absenci proužků lze však vysvětlit tím, že v Pompejích převažují na dochovaných tessarových mozaikách figurální motivy, které mají borduru bez vzoru, a málo jich má nějaké pásy bordury se vzorem, kde by se tyto pásy uplatnily. Také je možné, že středová *emblemata* na pompejských mozaikách odděleně zhotovovali řeční řemeslníci a okolní část těch mála mozaik, které obsahují geometrický pás v borduře, tvořili místní méně zruční řemeslníci *in situ*, kteří neznali nebo nepoužívali takovou pomůcku či doplněk. Obecně lze říci, že na západě se vyskytují prvky stylu mozaik jak východní tradice, tak západní, kdežto ve východní části Středomoří bylo nalezeno jen velmi málo mozaik západního stylu. Toto platí také pro Délos, jehož mozaikové podlahy obsahují překvapivě málo západních prvků, ačkoli velkou část obyvatelstva tvořili italští obchodníci. Nejlépe je západní vliv na východě viditelný na podlahách v Domě konzula Attala v Pergamu (viz 3.5.2), kde byl objeven jediný východní příklad použití vzoru perspektivních krychlí v technice *opus sectile* a provedený v typické škále barev užívaných pro tento motiv na západě. Také se v tomto domě v místnosti 38 nachází zvýšená podlaha v zadní části, zřejmě určená pro umístění lehátka, v podobě *opus signinum*, rovněž charakteristický prvek pro podlahy pokládáné v západním Středomoří. Sousední místnost 39 má zase v prostém bílém pásu obíhajícím podél stěn vložené tessery v šikmých řadách (Westgate 2000a, 261, 263–264, 273).

Pozdně helénistické mozaiky, zejména ty, které pochází z Délu, často využívají různé techniky v jedné podlaze na vytvoření většího kontrastu a pro zdůraznění určitých míst. Mnohočetné bordury se vzorovanými pásy z tessar tak bývají prokládány prostými širšími pruhy z kamenných úlomků.

4. Proces tvorby mozaikové podlahy

Mozaikovou podlahu však netvoří jen svrchní vrstva s oblázkou či tesseramí sestavenými do nějakého vzoru. Tomu, aby výsledná mozaika byla pevná, rovná, vydržela ve svém původním stavu, co možno nejdéle, tedy aby plnila svou funkci, aniž by byla ihned po svém vzniku narušena či dokonce zcela zničena, předchází položení několika velice důležitých vrstev, které musí být vytvořeny pod samotným viditelným zdobným povrchem.

4.1 Základy mozaikové podlahy

Informace o stavbě a složení základů podlahových mozaik lze získat jak přímo z archeologických nálezů, tak rovněž z písemných pramenů, které nám mohou ještě více přiblížit technologické postupy antických řemeslníků. Nejdůležitějším takovým pramenem je Deset knih o architektuře od Vitruvia z 1. století př. Kr. (VII,1.2–5). Lze však také čerpat z Pliniovy *Naturalis historia* z 1. století po Kr. (XXXVI, 62), která ale víceméně čerpá informace o tomto tématu z Vitruviovy práce. Tyto popsané postupy se mohou v jednotlivých případech trochu odlišovat, což bylo zjištěno na základě archeologických nálezů, ale lze je považovat za obecný a pro antické řemeslníky ideální návod na tvorbu mozaikové podlahy a jejích základů.

Pečlivé provedení základů mozaikové podlahy je velmi důležité, závisí na něm totiž rovnost a pevnost povrchové vrstvy. Podle Vitruvia a Plinia popisuje se nejdříve vyhloubila do hloubky dvou stop (asi 60 cm) díra požadovaného tvaru a velikosti podlahy. Zem byla pečlivě udusána, a poté na ni byly umístěny dvě vrstvy dřevěných prken orientovaných vzájemně kolmo. Prkna byla na koncích přibita, aby se později nezkroutila. Aby se rovněž zabránilo poničení dřeva vlivem vápna, které bude v dalších vrstvách následovat, měla se prkna pokrýt kapradinou nebo slámou. Na takto chráněná dřevěná prkna byla položena vrstva z kamenů o velikosti pěsti (tzv. *statumen*). Nad *statumenem* se rozprostřela vrstva zvaná *rudus* o tloušťce 10 palců (asi 25 cm), která se skládala ze směsi rozdrčených kamenů a vápna v poměru 3:1, pokud však byl tento materiál již předtím někde použit a nyní se používal znovu, měl činit poměr kamenů k vápnu 5:2. Tato vrstva měla být pak důkladně udusána, aby byla náležitě zpevněná. Toto se podle Vitruvia provádělo dřevěnými palicemi. Výsledný udusáný *rudus* neměl být tenčí než 9 palců (asi 22,5 cm). Nad touto vrstvou následoval tzv. *nucleus*, vytvořený z roztlučené stavební terakoty či střepů keramických nádob a vápna v poměru 3:1. Vrstva *nucleu* měla být vysoká alespoň 6 palců (asi 15 cm). Na takovýto podklad se teprve mohly zasazovat do tenké (často jen několik milimetrů) vrstvy jemné malty vlastní zdobné

materiály, tj. tessery, úlomky kamene, oblázky atd. (Obr. 87), za pomoci vodováhy či olovnice a pravítka, tj. rovného dřevěného prkna (Plinius Starší, *Natur. hist.* XXXVI, 62; Vitruvius, *De archit.* VII,1.2–3; Pappalardo – Ciardiello 2012, 18–19, 24).

Ne všichni řemeslníci však následovali tento postup. Provedení podlahy záviselo na povaze místa a pečlivosti práce pověřených řemeslníků. S obecnými fázemi, které Vitruvius rozlišuje, se setkáme u většiny mozaik, tj. téměř ve všech možných případech lze rozlišit vrstvy, které mohou být považovány za *rudus* a *nucleus*. Tyto vrstvy se pouze liší ve své síle, složení a poměru malty (Dunbabin 1999, 281–282). Např. v paláci V v Pergamu jsou tessery zasazeny do tenké vrstvy malty, která byla položena na silnější vrstvu (1,5 cm), pod níž se ještě nacházel hrubý agregát malty o tloušťce 3 až 4 cm a vrstva rozdrcených kamenů silná 2 cm. Naopak tessery ve fragmentech z mozaiky v Tel Dor v Izraeli jsou zasazeny do vrstvy jemné bílé malty o tloušťce 1,9 cm. Pod touto vrstvou se nachází tři vrstvy z šedé až světle hnědé hrubší malty a větších kamenů, u některých fragmentů celkově dochované do tloušťky 20,4 cm (Obr. 88). Na Délu jsou většinou tessery vsazeny do vrstvy malty vysoké 1,5 až 2 cm, nacházející se na vrstvě hrubší malty o tloušťce 3 cm, položené na vrstvě rozdrcených kamenů spojených maltou o síle asi 4 cm (Stewart – Martin 2003, 133, pozn. 18, 133). U mozaiky zobrazující psa u *asku* z Alexandrie jsou zmiňovány jen dvě vrstvy základů o celkové výšce 21 cm. Lze však říci, že základy všech mozaik byly složeny z několika vrstev, které, čím blíže byly umístěny k povrchu mozaikové podlahy, tím byly tenčí a provedené pečlivěji (Wootton 2012, 213). Příkladem postupu pokládání základů pro mozaiku může být rekonstrukce jednotlivých fází tvorby mozaikové podlahy v Tel Dor vytvořená na základě podoby jejích fragmentů W. Woottonem (Obr. 89).

4.2 Svrchní vrstva a dokončování mozaiky

Úkonu pokládání tesser či jiných kousků (dále jen tessery) do určitých vzorů, předcházela ještě jedna fáze, o které se Vitruvius ani Plinius nezmiňují. Nejdříve bylo třeba rozvrhnout a naplánovat onen požadovaný vzor na mozaice, aby řemeslníci věděli, jak mají ve své práci pokračovat, aby výsledný účinek obrazu byl takový, jaký měl být, a aby jim také mozaika vhodně pasovala do tvaru a velikosti místnosti. Rozvržení vzoru bylo prováděno na základě nám známého archeologického materiálu třemi možnými způsoby. Řemeslníci používali pro načrtnutí vodící mřížky nebo jednotlivých čar či pro vymezení úseků požadovaných tvarů provázek, který za pomoci hřebíků připevnili do vrstvy *nucleu* tak, že při zalití tenkou vrstvou malty, do které se měly zasazovat tessery, byly vodící linie v podobě provázků viditelné nad pracovní plochou. Takový postup je doložen otvory v *nucleu*, které zůstaly po zatlučení

hřebíků. Další technikou rozvržení určitého vzoru bylo rytí vodících linií ostrým nástrojem do povrchu *nucleu*, než zcela ztvrdl. Snad jednodušší byl třetí způsob, dochovaný např. pod pellskou mozaikou zobrazující Lov na lva, který spočíval v tom, že ony potřebné linie byly na již hotový *nucleus* namalovány barvou, obvykle červenou nebo černou. Užití takových přípravných vodících čar má původ v helénistickém období. U některých helénistických mozaik se také můžeme setkat s olověnými či terakotovými proužky (např. v Pelle), které rovněž pomáhají při vyznačení obrysů požadovaných tvarů, jelikož také vyčnívají po zalití maltou. Aby přesně olověné i terakotové proužky pasovaly do jednotlivých obrysů postav či vzorů, tak při jejich výrobě museli již jejich tvůrci znát onen požadovaný tvar. Toto naznačuje existenci nákresů celkového vzoru či alespoň jeho vybraných částí ve skutečném měřítku budoucí mozaiky. Olověné pásy byly pravděpodobně praktičtější než terakotové, protože mohly být tvarovány a přetvářeny i v průběhu zasazování tesser podle toho, jak se vzor vyvíjel. Když byly terakotové proužky jednou vypáleny, již je nešlo pozměnit a v případě, že došlo ke změně podoby vzoru, či byly vytvarovány špatně, musely se vytvořit nové. Tudíž není překvapivé, že se v pozdějších mozaikách nachází již pouze pásy z olova. Také více než jedna z těchto technik mohly být využívány na jediné mozaice (Obr. 90). Ovšem v některých případech byly takové vodící čáry, ať už ryté nebo malované, jen vodítkem, které ve výsledné podobě nebylo následováno. Někdy se totiž liší předběžné rozvržení motivu od konečné podoby výjevu. Např. na nástěnné mozaice v nice nad fontánou v Pompejích je zobrazena ženská postava s Erótem, ale pod mozaikou byla načrtnuta na maltě labuť, která v mozaice nebyla zhotovena. Stejně tak tomu mohlo někdy být u ranějších podlahových mozaik (Dunbabin 1999, 14, 282, 284; Pollitt 2000, 210; Westgate 2002, 225). Rozvržení malých a většinou figurálních *emblemát* však nebylo tvořeno pomocí provázků a hřebíků, ani za pomoci rytých vodících linií, jelikož to by nestačilo k přesnému provedení často tak jemných a složitých vyobrazení. Proto pravděpodobně využívali mozaikáři na zhotovování *emblemát* nějaké nákresey vytvořené předem na netrvanlivý materiál, např. pergamen či kůži. Popřípadě zruční a zkušení mozaikáři mohli tvořit mozaiku po paměti a podle svého odhadu (Dunbabin 1999, 285, 288).

Samotné zasazování tesser probíhalo přímou metodou, tj. kladením do ještě neztuhlé malty ručně či pro výjimečně drobnou práci snad za pomoci nějakých kleštiček nebo pinzety lícovou stranou nahoru, a ve většině případů *in situ*, tedy na místě, pro které byla mozaika určena. To je doloženo v několika případech, např. když se objevily pozůstatky materiálu z procesu výroby v těsné blízkosti s dokončenými mozaikami. Např. v domě Nymf v Neapolis (Nabeul) v Africe Proconsularis objevili archeologové na několika místech fragmenty odpadních produktů mozaikářů. Pod podlahou peristylu a pod podlahou u vstupu byly fragmenty polychromního

mramoru srovnatelného s tím, který se použil na figurální panely v mozaice peristylu. Mozaikáři tedy zřejmě začali připravovat tessery ve stále nevydlážděném peristylu, pak se přesunuli ke vstupu, zatímco pokládali mozaiku v samotném peristylu. Avšak malé mozaikové obrazy jemných *emblemata*, charakteristických zejména v pozdním helénistickém období, často tvořených technikou *opus vermiculatum* o straně 0,5 až 1 m (Dunbabin 1999, 40; Pappalardo – Ciardiello 2012, 19) musely být pravděpodobně sestavovány kvůli svým drobným dílkům pomocí nějaké pinzety. Tato činnost vyžadovala velkou pečlivost a jistě klid na práci, proto by bylo jejich zhotovení přímo v požadovaném architektonickém kontextu náročné. Tudíž je velmi pravděpodobné, že *emblemata* byla vytvářena samostatně předem na jiném místě, což naznačuje existenci nějakých dílen. Zobrazení takové dílny nacházíme např. na náhrobku z Ostie datovaném do let 270 – 280 po Kr. (Obr. 91). Ve výjevu se dva řemeslníci zabývají rozštípáváním kamenů na tessery oboustranným kladivem, vpravo se již hotové tessery sypou z košíku. V pozadí zřejmě mistr dílny ukazuje dvěma dělníkům, kam mají složit mramorové desky (Pappalardo – Ciardiello 2012, 46–47). Aby mohla být tato *emblemata* po dokončení přenesena na požadované místo, musela být zhotovována na nějakém podkladu, např. desce z terakoty nebo kamene (Obr. 92), což je doloženo dochovanými takovými podložkami přímo v mozaice (Dunbabin 1999, 29–30). *Emblemata* tedy byla po přenosu na místo vsazena spolu s podkladem do dané mozaikové podlahy (Obr. 93). Někdy mají tyto podložky zvýšené okraje zarovnané s úrovní povrchu mozaikové podlahy, jako tomu je u Dioskúridova díla v Pompejích. Ne ve všech případech se však takový podklad dochová, mohlo se rovněž jednat o podložky z netrvanlivých materiálů – např. dřeva nebo dočasné základny z malty (Fischer 1971, 46, 48), či plátna, pak se hovoří o tzv. „skrytých *emblematech*“, kdy není doklad o jejich způsobu přenesení viditelný. Tato *emblemata* byla ve starověku vysoce ceněna, což lze doložit u mozaik, ze kterých byla ona *emblemata* pečlivě odstraněna (jako v případě Héfaistionovy mozaiky v Paláci V v Pergamu – Obr. 50) a následně s největší pravděpodobností znovu použita jinde, což činí pak datování jejich vytvoření obtížnější. To, že *emblemata* mohla být ve starověku předměty obchodu, je doloženo objevem dvou takových kusů vsazených do travertinových podložek mezi předměty zjevně určenými na prodej (kolekce bronzů) v obchodě (VII 13.23) v Pompejích, nicméně to nevypovídá nic o jejich základním původu, zda měla být určena již pro sekundární použití či měla být zasazena teprve poprvé (Dunbabin 1999, 29–30; pozn. 34, 39; Westgate 2000a, 273). Literárním pramenem, který svědčí o význačnosti a vysoké hodnotě *emblemata* a o jejich přenášení, je Suetonius (*De vita Caes. Jul.* 46), který píše, že Caesar si rád bral s sebou na svých vojenských taženích „*tessellata et sectilia pavimenta*“, očividně k výzdobě svého stanu (Pappalardo – Ciardiello 2012, 13). Na přesouvání *emblemata* či

samotných mozaikářů mohou poukazovat i některé signatury. Signatury na helénistických mozaikách sice uvádí obvykle jen jméno následované slovesem znamenajícím „zhotovil“, ale někdy připojují i mozaikářovo místo původu – např. Dioskúridés ze Samu.³⁹ Ačkoli jeho *emblemata* byla nalezena v Pompejích, mohla tam být importována již předem zhotovená. Nelze říci, kde Dioskúridés ve skutečnosti pracoval. Zmínka v signatuře o jeho původu jasně značí, že pracoval někde jinde než na vlastním Samu, ale to mohlo být jakékoliv helénistické centrum produkce nebo i samotné Pompeje. Více o tom napovídají mramorové podložky, ve kterých jsou *emblemata* vsazena. Jejich materiál poukazuje spíše na místo původu v řeckém světě. Oproti tomu mnoho jiných *emblemata* je vsazeno do travertinových podkladů, které tak naznačují italskou výrobu. Navíc to, že je na panelech uveden řecký původ Dioskúrida, mohlo zvýšit hodnotu mozaiky v očích kupujícího a jeho potencionálních návštěvníků, jako jakási „záruka řecké kultury“, což svědčí o prestižnosti řeckého řemesla. Dalšími podobnými příklady, které dokládají pohyb děl či jejich tvůrců, jsou mozaika v peristylu Domu Delfínů na Délu, která obsahuje signaturu Foiničana jménem [Askle]piades z Aradu, nebo další helénistická fragmentární mozaika nalezená v Segestě na Sicílii se signaturou Dionýsia, syna Herakleidova, z Alexandrie (Dunbabin 1999, 36, 39; 271, 273, pozn. 8, 273; Westgate 1999, 23).

Tessery, otesané do tvaru krychle či kvádrů z kamene (většinou vápence nebo mramoru),⁴⁰ nebo vyrobené z terakoty, fajánse či skla do požadované velikosti většinou o straně 1 až 2 cm pro méně jemnou práci a o straně asi 0,3 cm nebo méně pro *opus vermiculatum*,⁴¹ se zatlačovaly většinou asi do hloubky poloviny nebo dvou třetin výšky tenké jemné malty nad vrstvou *nucleu* (u *emblemata* nad podložkou) – Obr. 94 (Fischer 1971, 142; Pappalardo – Ciardiello 2012, 19). Mezery mezi jednotlivými dílky se tímto stlačením vyplnily onou maltou, popřípadě se ještě malé množství malty do přetrvávajících štěrbin přidávalo. U jemnějších helénistických mozaik mohla být tato malta v mezerách mezi tesserami na povrchu nabarvena, aby vizuálně navazovala či lépe pasovala k okolním dílkům a lépe tak dotvářela celkový dojem z obrazu. Tím se výsledek více přiblížil malbě (Dunbabin 1999, 286). Obvykleji však byla konečná výplň mezer vytvořena smícháním vápna s pískem a posypána mramorovým prachem (Pappalardo – Ciardiello 2012, 24), jak nás o tom informuje rovněž Vitruvius (*De archit.* VII, 1.4).

³⁹ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

⁴⁰ Pro tvorbu tessera je díky snadné štípatelnosti vhodné použít mramor, vápenec, tvrdý pískovec, travertin atd. Méně vhodná je žula, krystaly či polodrahokamy, protože jsou příliš tvrdé (Tesař – Klouda 1988, 81–82).

⁴¹ Či jiné typy materiálu tvořících mozaikovou podlahu – obložky (nejběžněji o průměru 1 až 2 cm), méně či více pravidelné kamenné úlomky atd.

Pokládání tessera do konečné tenké vrstvy jemné malty mohlo samozřejmě zabrat dlouhou dobu v závislosti na rozlehlosti mozaiky a komplikovanosti jejího vzoru. Tudíž se vždy pokrýval onou maltou jen určitý úsek, na kterém se zrovna pracovalo, aby se tessery mohly zasazovat do ještě vlhké malty (Ling 1998, 11). Často se jednalo o plochu maximálně 1 m², při jemnější práci o plochu menší. Když byl onen úsek dokončen, pokračovalo se s čerstvou maltou na dalším (Dunbabin 1999, 286). Aby se mohly tvořit jednotlivé úseky odděleně, bylo zapotřebí onen vymezený prostor dočasně ohraničit něčím pevným, co by nepropouštělo podkladovou maltu, např. dřevěným bedněním či u určitých složitějších a menších motivů olovenými proužky zasazenými ještě do neztvrdnuté vrstvy *nucleu* (Wootton 2012, 225).

Před samotným dokončením bylo třeba celkový povrch všech tessera zarovnat obroušením a vyleštit, aby nebyly na výsledné podlaze žádné nerovnosti, které by pak mohly vést k jejímu postupnému rozpadu. Zároveň se tím zvýraznila barevnost jednotlivých dílků (Tesař – Klouda 1988, 24; Ling 1998, 15). Znamky po tomto broušení jsou někdy patrné na povrchu tessera a příležitostně byly také spolu s tesserami nalezeny kameny vhodné pro broušení nebo brusný materiál pro leštění (Dunbabin 1999, 288).

Barevné škály použité na mozaikách záležely na dostupnosti různého materiálu v daném místě zhotovení či na možnosti dovozu materiálu, který se v dané oblasti nevyskytoval, a na technice, kterou byly mozaiky tvořeny. U oblázkových mozaik byli mozaikáři odkázáni na barvy, které byly v přírodě dostupné. Tessery či úlomky kamene měly více barevných možností. Bílá a černá (nebo šedá) byly zajišťovány různými druhy vápence, nebo vzácněji mramoru. Černou mohla také poskytnout břidlice nebo vulkanický čedič. Červenou, žlutou a jejich odstíny mohly poskytnout přírodní kameny, ale spíše byly zajišťovány terakotou, v podobě rozbitých nádob nebo stavební terakoty. Ty barvy, které nebyly dostupné ani v kameni ani v terakotě, mohly být tvořeny ze skla, zejména sytější červená, modrá a zelená. Použití skleněných tessera najdeme mimo jiná místa např. na Délu a to zejména zelených a modrých, vzácněji červených a žlutých. Ale tessery z barevného skla byly drahé a poměrně obtížně se získávaly, navíc nebyly příliš vhodné na podlahy, jelikož byly mnohem křehčí než kamenné či terakotové a mohly se tak snadno rozbít. Tudíž se s nimi u mozaikových podlah často nesetkáme (viz také Tab.). Mnohem častější pak byly v mozaikách nástěnných a klenebních, ve kterých se staly nejběžnější od poloviny 1. století po Kr (Ling 1998, 11; Dunbabin 1999, 280; Wootton 2012, 223).

4.3 Řemeslníci

Složitější části mozaik (zejména *emblemata*), tudíž náročnější na vytvoření, mohly tedy být přenášeny z nějaké dílny na své konečné stanoviště (viz 4.2). Ovšem i mozaikáři mohli cestovat za prací od místa k místu, nebo dokonce zakládat dílny v nových centrech a vyučovat řemeslu místní žáky. Jména v řecké podobě se nadále objevují na mozaikách v latinsky mluvících částech římské říše. Příмым dokladem, ač pozdějším, pro mozaikáře, který cestoval, je náhrobní nápis v řečtině z Perinthu v Thrákii z 1. nebo 2. století po Kr. V něm se píše o osmdesátiletém muži, který prováděl své umění v mnoha městech a který překonal všechny mozaikáře svou zručností. Ačkoli tvrzení slov „v mnoha městech“ může být přehnané, jisté je, že působíště tohoto muže se nevztahovalo jen k místu, kde žil (Dunbabin 1999, 273–274).

S největší pravděpodobností pracovali mozaikáři jen na poslední vrstvě tvorby podlahové mozaiky, tedy na samotném zasazování tessera, či jiného materiálu (oblázky, kamenné úlomky, atd.) do požadované podoby. Nicméně mistři mozaikáři se zřejmě podíleli pouze na složitějších a nejdůležitějších vzorech mozaiky a prostší plochy celkového vzoru mohli tvořit pomocní řemeslníci, či učni nebo otroci (Ling 1998, 130–131; Dunbabin 1999, 286; Hachlili 2009, 243). Především u mozaik s vloženými centrálními *emblematy* nalezených v Pompejích, kde bývá okolní část podlahy tvořena tesserováním bez vzoru či s jednoduchými pásy bordury, mohli pracovat na místě i méně zruční mozaikáři a ten, kdo měl na starost tvorbu středového mozaikového panelu, se ani nemusel účastnit položení mozaiky na místě. Je však běžné, že na ostatních řeckých mozaikách se nachází části tvořené jemnou technikou *opus vermiculatum* nejen v centrálním poli, ale také v borduře, a často v kombinaci s tesserami standardní velikosti. Toto naznačuje, že mozaikář specializovaný na jemnější práci nemusel vždy pracovat odděleně na *emblematech* v dílně, ale patrně mohl být přítomen pro zhotovení požadovaných částí i na místě samotného zasazení mozaikové podlahy (Westgate 2000a, 272). Další možností však je, že mistr dílny či malíř provedl nákres, podle něhož pak na místě pomocní řemeslníci sestavovali mozaiku. Složitější díla, především figurální *emblemata*, jistě vyžadovala zapojení malířů do tvorby mozaiky. Malíři tak mohli být přímo součástí dílen, zejména těch, které pravidelně vytvářely figurální mozaiky. Je docela možné, že těmito malíři byli samotní mistři řemeslníci oněch dílen. Nebo pokud se některé dílny specializovaly spíše na geometrické motivy, mohly si, když bylo potřeba vytvořit složitější námět, dočasně najímat malíře (Ling 1998, 130–131; Dunbabin 1999, 286; Hachlili 2009, 243). Možná také mozaikáři nebyli zdůrazňováni a vychvalováni v literárních pramenech⁴² proto, že za jejich prací stáli hlavně malíři, kteří

⁴² Plinius zmiňuje jediného mozaikáře jménem – Sósos z Pergamu (*Natur. hist.* XXXVI, 60).

navrhovali jednotlivé motivy, a mozaikáři ony náměty pouze převedli do mozaikové podoby, tedy jen jakoby obkreslovali či kopírovali vzor správným sestavováním materiálu do předem určených míst. Takové oddělení úkonů je doloženo např. nápisem na mozaice v *cubiculu* vily v Carranque ve Španělsku z pozdního 4. století po Kr., kde vedle jména majitele dílny (Ma.....nus) a přání štěstí zřejmě majiteli vily (Maternus) je uvedeno jméno druhého řemeslníka (Hirinius), který to „namaloval“.⁴³

Můžeme se domnívat, že běžným postupem bylo, že vedoucí dílny – mistr – dostal buď zadání od zákazníka a pak mu předložil hotové nákresy ke schválení, nebo zákazníkovi nabídnul vzorky toho, co mohla dílna zhotovit, ale to nelze doložit (Dunbabin 1999, 319). Detaily některých mozaik v Pompejích si jsou tak podobné, že zřejmě mohly být odvozeny z jednoho společného prototypu, nákresu nebo vzorníku dílny (srov. Obr. 95 a 96). Rovněž mohly být náměty pro mozaiky čerpány z již existujících nástěnných maleb. Řada mozaik se považuje za kopie raně helénistických maleb na základě jejich provedení či stylu zobrazených předmětů. Např. způsob využití polychromie, světla a stínu na Dioskúridových mozaikách odráží techniku raně helénistického malířství. Navíc číše, kterou drží stařena na jednom *emblematu*, se zdá být tvarem pocházejícím z 3. století př. Kr. (Pollitt 2000, 223, 228), i když přítomnost staršího tvaru nádoby nemusí být pro toto dokladem, protože se nádoby mohly používat po delší období. Na to, že zobrazení na mozaikách mohla být založena na známých nástěnných malbách, mohou také poukazovat dvě *emblemata* s vyobrazením skupiny sedmi postav s vousy, z nichž jedna ukazuje na glóbus. Jedno pochází z Torre Annunziata západně od Pompejí (Obr. 97) a druhé ze Sarsiny v Umbrii. Tyto mozaiky byly interpretovány jako zobrazení filosofa Platóna se svými přívrženci, jako idealistické uskupení Sedmi mudrců starověkého Řecka, nebo jako kopie malby či reliéfu umístěného v Athénách v hrobce řečníka Ísokrata. V každém případě charakter námětu a skutečnost, že onen námět byl proveden ve víceméně totožné podobě na dvou mozaikách v jiných částech Itálie, podporují existenci jednoho společného zdroje, pravděpodobně starší mistrovské malby odněkud na helénistickém východě (Ling 1998, 31).

Písemným dokladem, který může trochu objasnit otázku týkající se organizace práce při tvorbě mozaiky, je již několikrát zmiňovaný fragmentární papyrus se smlouvou o pokládání mozaik z archivu úředníka Zenóna v helénistickém Egyptě asi z poloviny 3. století př. Kr. Smlouva obsahuje velmi detailní popis, jak mají vypadat mozaiky, které mají být položeny ve dvou místnostech lázeňského komplexu, pravděpodobně ve Filadelfii ve Fajjúmu, kde Zenón působil. Je zde popis vzhledu a umístění jednotlivých vzorů, včetně jejich rozměrů, popřípadě

⁴³ *Ex officina Ma[.....]ni / pingit Hirinius / utere felix Materne / hunc cubiculum* (Dunbabin 1999, pozn. 19, 272).

jakým materiálem mají být ony vzory tvořeny. Navíc pro ústřední nejpropracovanější motiv jedné z mozaik – rozetu – měl být z královského paláce zajištěn model – *paradeigma* – podle kterého měl zhotovitel zakázky pracovat (Dunbabin 1999, 278). Ovšem z popisu nelze zjistit, v jaké podobě mělo toto *paradeigma* být, zda se jednalo o nákres, formu popisu nebo ještě něco jiného (Salzmann 1982, 42). Každopádně tento papyrus dokládá existenci nějakého typu vzoru či vzorníků, které mohly být v podobě dřevěných tabulek nebo papyrových či pergamenových svitků – materiálů, které se nedochovaly (Ling 1998, 13) – více viz 6. V tomto případě určoval celkovou podobu mozaik zákazník a mozaikáři pracovali podle jeho pokynů. Avšak nelze předpokládat, že by tento případ odrážel všeobecný postup i mimo ptolemaiovský Egypt, nebo i na jiných místech v samotném Egyptě (Dunbabin 1999, 278).

5. Architektonický kontext a význam mozaik

V dnešní době je velmi těžké představit si antické podlahové mozaiky tak, jak byly vnímány ve starověku ve svém původním prostředí. A to z několika důvodů. Zaprvé, ne vždy se podlahová mozaika zachová ve své původní celistvosti. Podlahy staveb, pokud mají dobré základy, mohou sice přetrvat až do dnešní doby, nicméně nadzemní části staveb jsou náchylnější k poškození. Když se stropy a boční zdi zhroutí, ať už v důsledku únavy materiálu, narušení vlivem povětrnostních podmínek, zemětřesení či jiných příčin, je velmi nepravděpodobné, že by svým pádem mozaiky nepoškodily. Na druhou stranu mohou tak tyto sutiny ony podlahy zapečetit a chránit je před dalšími nepříznivými vlivy.

Zadruhé, i když se mozaika zachová ve velmi dobrém stavu, její architektonické okolí, do kterého byla kdysi zasazena, již neexistuje. A nejsou to jen samotné chybějící stěny a strop, co brání dnešnímu pozorovateli, aby mohl vnímat prostor s mozaikou tak, jak ho vnímali jeho původní uživatelé. Žádná místnost v domě jistě nebyla zcela prázdná. A pokud byla místnost navíc vyzdobená na podlaze mozaikou, měla pravděpodobně nějaký ať už větší či menší význam pro obyvatele onoho domu a byla tak vybavena nábytkem či nějakými předměty, což mohlo zakrývat určité části podlahy, které tak nebyly pro tehdejšího pozorovatele viditelné. Mozaika tak svým celkovým zasazením do místnosti ohraničené zdmi a zastavěné nábytkem nebo různými předměty nebyla přístupná pro pozorovatele ze všech úhlů pohledu. Toto si nelze dnes dobře představit ani v tom případě, pokud se zrekonstruuje mozaika v místě jejího nálezů, natož u mozaik vystavených v muzeu nebo na fotografiích v knize. A abychom měli možnost představit si mozaikovou podlahu tak, jak kdysi byla, ještě obtížnější, bývají mozaiky v muzeu často připevněné na stěnu, místo aby se zachovalo alespoň jejich umístění na podlaze. Pokud mozaika navíc obsahuje motiv orientovaný na více pohledových stran, pozorovatel pak ony části vidí vzhůru nohama či ze strany. Trochu nápomocnější k původnímu vnímání mozaikové podlahy je způsob, když muzea vystaví mozaiku v horizontální poloze. Nicméně přestože tak některá muzea činí, bývá tato mozaika umístěna na vyvýšeném podkladu a návštěvníci prochází úrovně níže než je samotná mozaika. Nemluvě o skutečnosti, že návštěvníci tento exponát obcházejí a ocitají se tak v místech, kde byly původně zdi, tudíž opět nemohou vnímat mozaiku jako tehdejší uživatelé, kteří po onom díle chodili. To stejné se děje i v případě, kdy je mozaika ponechána na místě svého původního zasazení.

Nelze opominout ani možnost zdobení stěn nástěnnou malbou, i jednoduchý jednobarevný nátěr vizuálně doplňoval celkový dojem z místnosti s mozaikou a ovlivňoval tak pozorovatele. Svou roli mělo také osvětlení místnosti, ve které se mozaiková podlaha nacházela. Je důležité

vzít v úvahu skutečnost, jaké bylo umístění dveří a oken vůči mozaice, co přesně bylo ve výjevu osvětlováno a tím tak zdůrazněno a co tak poutalo hlavní pozornost toho, kdo do místnosti vstoupil, či se v ní již nacházel. Když už nebylo nebo když nestačilo denní světlo, umělé osvětlení místnosti jistě také zprostředkovalo jiný vizuální dojem z mozaiky.

V současné době tedy vnímáme starověké mozaikové podlahy spíše z vnější a odděleně od jejich původního prostředí, než abychom se pomyslně stali jejich součástí v uzavřeném a zařízeném prostoru (Ling 1998, 8, 113–114; Becker 2014, 52, 54, 57). Přesto je důležité počítat s architektonickým prostředím mozaik, protože jsou jeho nedílnou součástí.

5.1 Architektonický kontext

V helénistickém období byly mozaiky pokládány jak ve veřejných, tak v soukromých stavbách. Použití takové dekorace pro veřejné stavby je však omezené, mozaiky se objevují v palácích (např. ve Vergině – Obr. 98, Pergamu), v chrámech či svatyních (např. v Diově chrámu v Olympii – Obr. 32, Despoinině svatyni v Lykosúře – Obr. 38), v některých veřejných stavbách a lázních. Později v římském období byly mozaiky v řadě různých typů veřejných budov oblíbené, hlavně v lázních. Nicméně od pozdního klasického období až po období římská převažují mozaiky v soukromých domech (Ling 1998, 115; Westgate 2012, 196) – viz také Tab. Podle studie R. Westgateové (1998, pozn. 2, 94, pozn. 23, 111) je z počtu 488 mozaik z klasického a helénistického období 367 v určitelných stavbách. Z toho 288 mozaik pochází ze soukromých domů, což činí 78,5%. Zbývající mozaiky z těchto dvou období se nachází ve stavbách sakrálních (34), veřejných (26), v lázních (16) a hrobkách (3). Navíc v období helénismu se výskyt mozaik v soukromých domech oproti klasickému období zvýšil. Tuto skutečnost ukazuje R. Westgateová na příkladu srovnání klasického Olynthu a pozdně helénistického Délu – jen 11 z asi 130 publikovaných plánů domů v Olynthu obsahovalo zdobnou mozaiku, přičemž ze 112 domů na Délu mělo mozaiku 44, což je přibližně 8,5% olynthských oproti 39,3% délským. Nesmí se ovšem také opomenout skutečnost, že mozaiky nebyly převažujícím typem podlahy, který se využíval. Pro lepší představu – podle jedné statistiky vytvořené pro oblast I v Pompejích bylo pokryto mozaikami jen 2,5% plochy z asi 30 000 m² všech podlah v oné oblasti a 75% těchto mozaik, včetně šesti *emblemát* – jediných v této části Pompejí, se nacházelo jen ve třech domech (De Vos 1991, 38; Ling 1998, 115).

Rovněž je nutno podotknout, že v jedné stavbě bylo vyzdobeno mozaikovou podlahou jen několik málo místností, ne tedy všechny. V klasickém období se mozaika nacházela v rámci jednoho domu, pokud vůbec byl dům mozaikou vyzdoben, většinou v místnosti označované jako *andron*, která byla určena pro přijímání a bavení hostů při symposiích, v literatuře někdy

nazývána „jídelnou pro muže“ (Dunbabin 1999, 305; Westgate 2012, 186–187). Okraje podlahy (asi v šířce 90 až 120 cm podél stěn) v této místnosti, které byly určeny pro umístění lehátek, byly nezdobené a vyvýšené několik centimetrů nad podlahou (Westgate 1998, 94; Franks 2014, 156) a vymezovaly tak místo pro mozaiku uprostřed (Obr. 99). Popřípadě mohla být menší mozaika položena také v předsíni před touto místností či uvnitř u jejího vstupu, kde vytvářela pomyslnou „předložku“ (Obr. 99). Toto malé mozaikové pole nebylo uvnitř *andra* umístěno na ose místnosti, ale mimo střed, stejně jako vstup do místnosti, čímž bylo přizpůsobeno rozestavení lehátek podél místnosti – Obr. 100 (Dunbabin 1999, 305; Westgate 2012, 187). Někdy mohl být mozaikou opatřen i dvůr. Příkladem takového rozvržení může být Dům Komedianta v Olynthu, jehož mozaiky nejsou pozdější než rok 348 př. Kr. (Obr. 99). V období helénismu mohlo být v závislosti na majetnosti a postavení vlastníka domu opatřeno mozaikovou podlahou i více místností. Z archeologického hlediska však někdy není zcela možné poznat, k čemu některé místnosti sloužily. Ke správnému určení funkce místnosti napomáhá její celková dekorace nebo předměty, které v ní byly nalezeny. Z podoby rozvržení samotných mozaik lze tak určit, že i v helénistickém období nejčastěji převládalo zdobení mozaikou především reprezentativních prostor určených pro přijímání hostů a stolování, kterými byly v této době větší místnosti zvané *oeci*. V těchto většinou obdélných místnostech byla totiž rovněž část vyhrazená pro lehátka často vizuálně odlišena. Někdy může být podlaha podél stran místnosti také vyvýšena, jako tomu bývalo v domech klasického období – např. místnost R v Domě Komedianta na Délu,⁴⁴ – ale častěji je prostor s lehátky odlišen použitím jiného vzoru, či techniky přímo v mozaice. Tyto části, které měly být zakryté, bývaly tak vytvořeny buď hrubší technikou – např. z úlomků kamene (Obr. 54), či v západním Středomoří v podobě *opus signinum* (Obr. 52) – oproti ústřednímu hlavnímu poli sestaveného z pravidelných tesser, nebo když byla celá mozaika sestavená z tesser, zdobné centrální pole často obklopoval podél stěn prostý nezdobený pás (Dunbabin 1999, 305; Westgate 2000a, 260; Westgate 2000b, 392). I před *oeci* bývaly menší předsíně, na jejichž podlaze bychom rovněž našli mozaikový povrch nebo tyto „předložky“ byly umístěny v prostoru dvora před vchodem do této místnosti. Často byly u vstupní části uvnitř *oeci* také v mozaikové podlaze vytvořena malá pole či neorámované jednoduché výjevy, které byly oddělené od hlavního koncentrického motivu uprostřed místnosti. Tato pole nemusela být vždy umístěna na ose či symetricky vůči centrálnímu motivu, ani vůči okolním zdem či dokonce ani vůči samotnému vchodu do místnosti (Obr. 54). V západním řeckém světě bychom místo „předložek“ vyskytující se

⁴⁴ Zvýšený okraj podél stěn v místnosti R je v době pozdního helénismu velmi neobvyklý, zřejmě měl tak záměrně odkazovat na prestiž dřívějších *andrones* (Westgate 2000b, 407).

v *oeci* ve východní části Středomoří často našli mozaikový pruh v prostoru prahu dveří – Obr. 44 (Joyce 1979, 257–258; Westgate 2000b, 417).

Dále víme, že mohly být mozaikou vybaveny ložnice (*cubicula*). Tyto prostory nemusely být totiž používány jen pro spaní, ale i pro odpočinek během dne a k přijímání malých skupin přátel. V těchto místnostech mozaiky také vyznačují místo, kde bylo umístěno lehátko či více lehátek, protože se nachází až v prostoru před lehátkem, nebo zůstávají v zadní části prosté či je v této zadní části použita hrubší technika zhotovení. I ve vchodu do této místnosti mohlo být položeno menší mozaikové pole či pás. V západní části Středomoří složitější podoba podlahové krytiny v ložnici navíc někdy obsahuje úzký zdobný pruh s geometrickým či florálním ornamentem, který odděluje místnost právě na přední a lehátkovou část (Obr. 101). Pro popis tohoto pruhu se používá italský konvenční název *scendiletto* – doslova „místo pro vstávání z postele“ (Ling 1998, 118; Dunbabin 1999, 305; Westgate 2000b, 417).

Další druhy místností nemají tak charakteristické rozvržení dekorace, které by jasně definovalo jejich využití, ale některé také mohou obsahovat podlahu s mozaikou. Zámožnější obyvatelé si mohli dovolit vlastnit soukromé koupelny,⁴⁵ jejichž podlaha už z praktického důvodu mohla mít mozaiku – např. prostá mozaika v místnosti 3 v Domě Zaklenuté nádrže⁴⁶ v Morgantině (Ling 1998, 116). Ale většina soukromých koupelen je poměrně skromná. V helénistickém období mohla být mozaiková podlaha rovněž položena ve dvoře, v exedře přiléhající ke dvoru a někdy i ve vstupní chodbě z ulice – vestibulu (Westgate 2000b, 392; Westgate 2012, 196). Avšak pouze šest mozaik pochází z prostoru vestibulu soukromých helénistických domů (Westgate 2007b, 315). Příkladem rozvržení mozaik v helénistickém domě je např. Dům Trojzubce na Délu – Obr. 102.

Podobně tomu tak bylo u královských palácových staveb, ale ty byly mnohem honosněji zdobený, protože si to jejich majitelé mohli lépe dovolit. Proto se v těchto kontextech setkáváme i s více místnostmi zdobenými kvalitními a často velmi rozsáhlými mozaikami. Samozřejmě i zde platí, že nejzdobněji byly provedeny reprezentativní části, ale na rozdíl od obyčejných domů jsou v palácích časté vzorované mozaikové podlahy i v soukromém prostoru. Paláce vlastně představují vrchol výzdoby, kterou si mohli dovolit jen ti nejvýše postavení ve společnosti, tj. vládci (Westgate 2010, 512). V Paláci V v Pergamu se nacházela velmi propracovaná mozaika např. i v místnosti okolo velkého oltáře či baze pro sochu (Obr. 49), tudíž se zjevně jednalo o prostor s kultovním účelem (Westgate 2007b, 315).

⁴⁵ Chudší majitelé domů museli navštěvovat veřejné lázně.

⁴⁶ House of the Arched Cistern.

V chrámech a svatyních mohl být mozaikovou podlahou opatřen *pronaos*, tedy prostor před samotnou celou – např. *pronaos* Diova chrámu v Olympii (Obr. 32), nebo prostory, které sloužily jako nymfeum – např. rybí mozaika ze svatyně Fortuny Primigenie v Praeneste – Obr. 84 (Dunbabin 1999, 18).

5.1.1 Hierarchie mozaikových podlah

Z mozaik, které pokrývají více místností v jednom domě, lze vyčíst i určitou jejich hierarchii podle důležitosti jednotlivých místností, ve kterých se nacházejí, a to v závislosti na tom, co vyobrazují nebo jakou technikou jsou zhotoveny. Svou roli zastává i druh použitého materiálu. Obecně lze říci, že složité figurální motivy a tedy nejdražší mozaiky a mozaiky nejnáročnější na výrobu bychom našli spíše ve větších reprezentativních místnostech, využívaných pro setkání a hodování s návštěvníky či různá jednání (*oeci*), kde mohou mozaiky na hosty zapůsobit nebo dát podnět k hovoru a zároveň je dost času a příležitosti si je při posezení prohlédnout. Tyto místnosti bývají také umístěny v domě na výsadních místech, často dál od venkovního hluku v ulicích a od ruchu činností v domácnosti. Ložnice a koupelny obsahovaly spíše méně propracované mozaiky než prostory určené k přijímání návštěvníků, ale přesto i tyto místnosti, jelikož mohly být využívány nejen rodinnými příslušníky, ale i pozvanými hosty, mohly náležitě odrážet majetnost a postavení vlastníka domu. Na druhou stranu jednodušší motivy, ať už geometrické nebo florální, které využívají často metodu opakujících se vzorů, bývaly spíše vyhrazeny pro vedlejší, méně důležité prostory v domě. Takové mozaiky nevyžadují totiž tolik pozornosti a mohou se tak uplatnit např. v místnostech, kterými se jen prochází, např. vstupní chodby. Jistě takový motiv zapůsobí svou ornamentálností na návštěvníka domu, ale svým pojetím nezbytně nenutí hosta soustředit se na určitou scénu a nebrání mu tak v pokračování dále do domu do přijímací místnosti či jídelny (Ling 1998, 116; Pappalardo – Ciardiello 2012, 53; Westgate 2012, 197).

Lze tedy říci, že byl kladen důraz na mozaiky v nejvýznamnějších místnostech domů, které byly určeny na odív i pro různé návštěvy. Jednalo se o místnosti *oeci*, které sloužily jako přijímací a obývací pokoj a zároveň i jako jídelna. Mozaikové podlahy v těchto prostorech tak velmi často obsahovaly bohatou škálu barev a zobrazovaly různé figurální, především mytologické, scény, které byly náročné na vytvoření a jistě také velmi drahé, ať už cenu ovlivnila složitost a rozsáhlost motivu, druh materiálu nebo technika, jíž byla mozaika zhotovena. Pod těmito náročnými figurálními výjevy se nacházely v pomyslné hierarchii mozaik v domě barevné podlahy s menšími figurálními náměty, zejména se zvířaty, dále pak mozaiky s florálními a geometrickými vzory. Tyto typy bychom tak nejčastěji našly v ložnicích

a koupelnách. Nižší postavení měly méně složité geometrické motivy v omezeném počtu barev, potom černobílé ještě jednodušší vzory a na nejnižším stupni důležitosti pak byly mozaiky prosté, tedy bez jakýchkoli vzorů. Takovéto jednodušší mozaiky patřily do vedlejších méně významných prostor, tedy tam, kde se případní návštěvníci nezdržovali, či jimi jen procházeli. Určující tedy nebyla jen důležitost místnosti, ale i její účel či povaha (Ling 1998, 116; Westgate 2012, 197). Propracovanější mozaiky se dávaly především tam, kde mohly být nejlépe viděny a to nejen domácími obyvateli, ale i venkovními návštěvníky (Dunbabin 1999, 305).

Co se týče použitých technik pro zhotovení mozaik v soukromých domech, lze konstatovat, že i na jejich základě je možné pozorovat určitou hierarchii, která je podložena druhem či nástěnnou dekorací místnosti, kde se podlaha vyskytovala. V pozdním klasickém období, které nejlépe představují domy v Olynthu, byla nejlepším možným typem podlahy oblázková mozaika. Na druhém místě se v pomyslné hierarchii nacházela podlaha tvořená pouze z malty bez dekorace. Avšak podlahy z mramorových úlomků musely být také velmi ceněné, soudě podle toho, že jsou v Olynthu velmi vzácné a jedna taková byla objevena v místnosti Domu Mnoha barev, jejíž stěny měly velmi kvalitní nástěnnou malbu. V období raného helénismu to bylo podobné. Nejvýznamnější postavení měla mozaika provedená z oblázků, za ní pak následovala podlaha tvořená kamennými úlomky. To lze mimo jiné příklady doložit např. jedním z nejlepších *oeci* v paláci ve Vergině, který takovou podlahu obsahoval nebo mozaikovým polem zhotoveným z bílých kamenných úlomků umístěným u vstupu do místnosti E s oblázkovou mozaikou – Obr. 98 (Westgate 1998, 111, pozn. 24, 111). V průběhu 3. století př. Kr. nejdůležitější pozici zaujaly mozaiky smíšené či tvořené kamennými úlomky. Po rozšíření využití pravidelně otesaných kusů kamene stála nejvýše v pomyslné základní stupnici technik využívaných ve východní části řeckého světa v období helénismu tesserová mozaika (Obr. 103a). Nižší důležitost měla mozaika sestavená z kamenných úlomků (Obr. 103b), dále podlaha vytvořená z rozbitých kousků stavební terakoty zasazených hranou nahoru (Obr. 103c), nebo někdy z částí uch amfor, a nejnižší v této stupnici, což platí i pro předchozí období, stála obyčejná podlaha z udusané zeminy.⁴⁷ Význam různých technik podlahové krytiny může být rovněž doložen pomocí nástěnných maleb, které se v dané místnosti nacházely. Místnosti s tesserovou mozaikou mají obecně složitější nástěnné malby, zatímco mozaiky vytvořené ze stavební terakoty jsou vždy doprovázeny prostou bílou omítkou na stěně, což značí, že tento druh mozaiky se používal na užitkové prostory, které měly v rámci domu nižší postavení.

⁴⁷ Je však třeba podotknout, že za čím méně významný druh se onen povrch pokládal, tím byl rozšířenější. Prostá podlaha z udusané zeminy je zdaleka nejběžnějším typem povrchu v helénistických domech, přičemž mnohé z nich žádné jiné typy neobsahují, dokonce ani v jejich největších a nejvelkolepějších místnostech (Westgate 2007b, 315).

Dekorace stěn u prostor s mozaikami z kamenných úlomků může být naopak různá. Pohybuje se od prosté bílé omítky až po složité polychromní malby, což naznačuje, že podlahy z kamenných úlomků byly vhodné pro různé druhy místností, jak pro užitkové prostory, tak pro dvory a reprezentativní obývací pokoje. I v této době se ještě může v méně významných místnostech domu vyskytovat pár poněkud hrubších oblázkových mozaik s jednoduchým vzorem (Joyce 1979, 255–256; Westgate 2000b, 393; Westgate 2012, 197).

Základní hierarchie technik podlahových krytin v období pozdního helénismu v západní části řeckého světa, konkrétně na Sicílii, je trochu odlišná. Nejprestižnějším typem povrchu podlahy bylo *opus sectile* (Obr. 104a), které v této době bylo užíváno jen na motivy trojrozměrných krychlí sestavených z kosočtverců. Jde o techniku využívající větší kusy kamene přesně osekane v tomto případě do kosočtvercového tvaru. Nicméně *opus sectile* nebylo poměrně běžné, a tak byla stále nejžádanějším typem tesserová mozaika. Alternativou k této podlaze byla technika používaná jen na západě, jejíž konvenční název je *opus pseudo-figlinum* (Obr. 104b). Tento druh podlahové krytiny využíval obdélné tessery o rozměrech 1 × 2 cm, které byly uspořádány po dvojicích tak, že vytvořily motiv podobný splétanému proutí u košíků. Jelikož tato technika vyžadovala kvůli větší velikosti použitých tesser o polovinu méně těchto dílků než běžná tesserová mozaika, mohla být trochu levnější. Méně význačné byly podlahy z kamenných úlomků, ale ty nejsou na Sicílii tak běžné jako ve východním Středomoří. Jejich místo tak spíše zaujímaly podlahy zhotovené v technice *opus signinum* (Obr. 104c), což je malta smíchaná s rozdrčenou terakotou, která zapříčinila její červené zbarvení a učinila podlahu voděodolnou. Někdy mohlo být *opus signinum* místy doplněno několika úlomky bílého nebo barevného druhu kamene, nebo tesserami, nejčastěji bílými. Tyto doplňky byly rozmístěny v podlaze náhodně nebo byly uspořádány do vzorů, buď jednoduché mřížky teček nebo složitých mřížování či meandrů. Nejzákladnějším a nejběžnějším typem byly stejně jako ve východní části řeckého světa podlahy z udusané zeminy (Westgate 2000b, 414–415).

Většinou se dochová jen přízemní část domů, ale nesmí se zapomínat, že mnoho domů mělo více podlaží. Z fragmentárních pozůstatků dekorace pocházející z horních pater domů na Délu vyplývá, že v helénistickém období bylo obvyklé, že horní podlaží byla zdobena okázaleji než přízemí. Např. Ph. Bruneau⁴⁸ si všiml, že u délských domů bývají mozaiky z horního podlaží provedené v širší škále barev a častěji obsahovaly panel nebo jiný prvek v jemné technice *opus vermiculatum*. Nástěnné malby zde také častěji bývají propracovanější, s vícečetnými vlysy, figurální a florální výzdobou. Také většina z dochovaných příkladů reliéfně provedených sloupů a kladí ve štuce se zřítily z horních místností. Výrazný rozdíl mezi

⁴⁸ Bruneau, Ph. 1972: *Exploration archéologique de Délos XXIX: Les mosaïques*. Paris.

přízemím a podlažím nad ním je patrný např. v Domě B z oblasti Quartier de l'Inopos na Délu. Stavba obsahovala v přízemí pouze jednu mozaikovou podlahu a to v *oecu f* (Obr. 105). Mozaika je zhotovena z kamenných úlomků s jediným pásem bordury, vytvořeným z kousků rozbité terakoty, ale uprostřed původně obsahovala *emblema*, které nyní chybí. Z horního podlaží se však dochovaly fragmenty ze čtyř různých mozaik, z nichž alespoň tři měly figurální dekoraci. Všechny čtyři mozaiky jsou zhotovené ve vysoké kvalitě. Jedna zobrazovala trojrozměrné krychle, druhá znázorňovala v centrálním poli plavající delfíny a mořská stvoření a další dvě mozaiky obsahovaly *emblema*. Na jednom *emblematu* byly tři holubice usazené na okraji bronzové mísy (Obr. 106) a na druhém Dionýsos jedoucí na hřbetu levharta a ověnčený vinnou révou, přičemž se dochovala jen hlava a přední část figur. Nicméně nesporná většina mozaik z horních pater pochází z Délu, tudíž se zřejmě jedná pouze o lokální fenomén. Prostor v rámci obytných čtvrtí na Délu byl totiž omezený, domy tak měly poměrně méně rozsáhlá přízemí, což si pak majitelé mohli vynahradit přidáním dalšího patra (Westgate 2000b, 408, 410–411, 425).

Toto výše popsané obecné schéma jakési hierarchie mozaik v rámci jednoho domu však nemuselo platit ve všech domech. Záleželo především na zámožnosti jeho majitele. Čím měl finanční prostředky menší, tím méně figurálních tesseroých mozaik si mohl dovolit a tím levněji byly zhotoveny mozaiky, které si objednal (Ling 1998, 116). Ušetřit mohl majitel i kombinací technik v jediné mozaice. Mnoho tesseroých mozaik má okraj podél stěn, který zakrývala lehátka, vytvořený z kamenných úlomků nebo je zde použito *opus signinum* (Obr. 52). V některých případech je tento pás širší, než by stačilo pro šířku lehátek, a zanechává tak uprostřed pouze malý zdobný panel z tesser. Jindy, aby se ušetřilo na materiálu, jsou úlomky kamene využity pro vyplnění plochy bílých pásů oddělujících zdobné bordury, vzor z tesser může být tak mnohem menší i ve větší místnosti (Obr. 54). Levnější jistě bylo, i pokud se využilo ne příliš pravidelných tesser, či tesser větší velikosti, nebo pokud nebyly zasazeny pečlivě v pravidelných řadách – Obr. 60 (Westgate 2000b, 393–394).

Příkladem, na kterém lze zkoumat rozvržení druhů mozaik v rámci celého domu, ač tedy jen přízemí, může být Dům Trojzubce na Délu (Obr. 102). Dochovala se zde také značná část nástěnné dekorace, která může být nápomocná k vytvoření celkového obrazu pojetí výzdoby. Je však nutno podotknout, že tento dům patří k těm nejluxusněji vyzdobeným na ostrově, tudíž nám neposkytuje všeobecný vzor, který by byl aplikovatelný na všechny domy, především na domy méně majetných vlastníků. Tesseroá mozaika pokrývá centrální peristylový dvůr a jeho portiky, *oecus*, neboli přijímací či obývací pokoj, a dvě přilehlé menší místnosti. Mozaika nacházející se na dvoře má zčásti polychromní dekoraci. Obsahuje větší ornamentální panel

uprostřed, zčásti zhotovený také ze skleněných tessera, které by se, pokud by byla v nádrži uprostřed voda, třpytily ve slunečním svitu. Podlaha v porticích je bílá bez vzoru, jen naproti dvěma vstupům z ulice jsou dvě malá čtvercová pole zobrazující delfína obtočeného kolem kotvy (Obr. 107) a trojzubec, který dal celému domu jméno. Před obývacím pokojem se v portiku ještě nachází třetí trochu větší obdélné pole s jednoduchým ornamentem, které vizuálně upozorňuje návštěvníka, že tudy vstoupí do hlavního prostoru v domě (Dunbabin 1999, 306). Dekorace stěn v prostoru dvora je provedena reliéfně, zobrazuje černé *orthostaty*, dvoudílný vlys složený z nečleněného pásu, žluté řady a několik červených řad bloků napodobujících zdivo. Na nečleněném vlysu ze tří stran peristylu je namalována girlanda z listů a se stuhami. V severovýchodním portiku, nacházejícím se u hlavní místnosti *oecu*, je tento vlys zdoben geometrickým vzorem. Na jihovýchodní zdi dvora jsou ještě provedeny plasticky dva pilastry ve štuku. Hlavní místnost K, jelikož byla nejvýznamnější a byla určena pro přijímání hostů, má nejzdobnější a především nejrozsáhlejší dekoraci podlahy v celém domě. Na rozdíl od ostatních mozaik se tato skládá celá z pravidelných tessera, žádných kamenných úlomků (Westgate 2000b, 401). V prostoru podél stěn mozaika nemá vzor, střední obdélné pole s vícečetnou bordurou v podobě pásů geometrického ornamentu v červené, černé a bílé, jenž je tak svým tvarem přizpůsobeno tvaru místnosti, obsahuje část zdobenou perspektivním meandrem v technice *opus vermiculatum*, která původně obklopovala *emblema*. To však bylo odstraněno již ve starověku. Lze se jen domnívat, co mohlo být ústředním motivem této ztracené části, avšak zcela jistě byla vynikající kvality a velmi působivé podoby, což zapříčinilo skutečnost, že byla vyjmuta, aby byla pravděpodobně použita jinde (Dunbabin 1999, 306). Nástěnná dekorace je provedena sice převážně jen v červené a bílé barvě, ale znázorňuje mnoho pásů architektonických vlysů podobných prvním pompejskému stylu dekorace, doplněných pásem s trojrozměrným meandrem (Obr. 108). V horní části bylo provedeno dórské kladí se štukovými býčími protomami na triglyfech a s lidskými hlavami na metopách. V oněch dvou menších místnostech jsou položeny menší tesseraové mozaiky. Centrální pole s okolím bez vzoru v místnosti J je celé geometrické, obsahující kosočtverce ve třech barvách poskládané k sobě tak, že tvoří trojrozměrné krychle. Výzdoba stěn je provedena podobně jako v *oecu* (Obr. 109), ale zde zobrazuje jen dva vlysy, ty jsou však bohatě zdobené v mnoha barvách. *Orthostaty* napodobují žilkovaný mramor a nad nimi se střídají řady žlutých a červených pásů bloků zdiva, uprostřed doplněných pásem s florálním úponkem s postavami erótků v pravidelných odstupech. Nahoře je vše zakončeno římsou provedenou ve štuku. Neobvyklé jsou však v horní polovině stěny ploché obdélné panely ohraničené plastickými rámy, které snad kdysi mohly obsahovat figurální malby. Není žádný doklad o tom, k čemu tato místnost sloužila. Na jídelnu

je příliš malá, snad byla ložnicí, nebo byla používána k přijímání těch nejvýsadnějších hostů, což by mohla naznačovat právě její bohatá dekorace (Westgate 2000b, 402–404). V druhé menší místnosti I, exedře, která se celou jednou stranou otevírá do peristylu, je položena mozaika s centrálním polychromním polem zobrazujícím panathénajskou amforu, cenu za vítězství v závodu s koňmi, spolu s palmovou ratolestí a věncem vítězství (Obr. 110). Snad aby byli návštěvníci upozorněni na úspěch obyvatele domu (Dunbabin 1999, 306). Co je však zajímavé, je skutečnost, že je tato mozaika natočená směrem k zadní části místnosti, což nebývá u exeder obvyklé (Westgate 2000b, 404). Ostatní místnosti v domě jsou prosté, jen čtyři z nich (E, F, L a M) mají podlahy zhotovené z bílých mramorových úlomků. Tato podoba je označuje jako méně důležité oproti prostorům s tesserovými mozaikami. Stěny jsou převážně jen bíle omítnuté. V domě lze tedy vyčíst na základě technik podlah, motivů mozaik a jejich velikosti v propojení s nástěnnou dekorací určitou hierarchii místností i hierarchii motivů dekorace v mozaikách. Nejnižší stojí v této hierarchii podlahy z mramorových úlomků, pak prosté tesserování bez vzorů, výše stojí bichromní ornamentální a figurální vzory, dále vzory polychromní a zcela nejvyšší stupeň pak představovalo ono ztracené *emblema* v jemné technice *opus vermiculatum* (Dunbabin 1999, 306). Toto uspořádání je také použito pro nasměrování hostů, poté co je majitel přivítal u vchodu a prošli skrze poměrně skromné vstupní chodby s obyčejnou podlahou a bílými stěnami zdobenými jen jedním červeným pásem (Westgate 2000b, 401), na prahu vstupů do peristylvého dvora si mohli již všimnout malých polí s kotvou či trojzubcem. Dále pokračovali přes prostor dvora, kde již spatřili mozaikový panel, který ohlašoval, kde se nachází hlavní místnost, jejíž skvostnou mozaiku pak mohli obdivovat nejdéle (Dunbabin 1999, 306). Než však do této místnosti vstoupili, povšimli si ještě oné panathénajské amfory. Toto všechno pak mělo na návštěvníky působit a vlastník domu si tak zajistil, aby na hosty učinil již určitý dojem, než se pustili do probírání záležitostí, kvůli kterým za ním hosté přišli (více viz 5.2).

5.1.2 Přizpůsobení mozaiky prostoru místnosti

Mozaiky svou přítomností a podobou nejenže rozdělovaly části domu na veřejné a soukromé, důležité a méně významné, ale mohly i sloužit k rozdělení prostoru v rámci jedné místnosti. Právě i díky tomuto jsou účely některých místností pro archeology snáze rozpoznatelné, jak je již zmíněno výše. Velmi častým vyčleněním místnosti je už její vstupní prostor či práh, který bývá opatřen menším mozaikovým polem (Ling 1998, 117–118). Toto pole vymezuje prostor, kterým se do oné místnosti vstupuje, pokud obsahuje nějaký figurální výjev, jeho natočení je orientováno na toho, kdo do místnosti vchází, ne na toho, kdo už

v místnosti pobývá. Z toho je patrné, že tato pole vlastně opticky upozorňovala uživatele domu, především návštěvníky, že vchod s touto mozaikou vede do nějaké přední a významné místnosti v domě a ne např. někam do spižírny. Zároveň takové pole naznačovalo, že v oné místnosti bude zajisté také mozaika a to jistě složitějšího a propracovanějšího provedení a větší velikosti než samotné pole u vstupu. Dalo by se říci, že tato mozaika fungovala jako takový orientační bod v domě, jako prvek, který odděloval onu místnost od okolního prostoru a jako menší náznak toho, co je asi uvnitř. V západní části Středomoří byly pokládány ve vstupech do místností mozaikové pruhy, které oddělovaly od sebe jednotlivé prostory s odlišnou funkcí. Nalezneme je ve vstupech do vestibulu, *alae*, *atria*, ložnic a samozřejmě do *oecu* (Joyce 1979, 258).

Členění mozaiky uvnitř samotné místnosti naznačuje, které části měly zůstat viditelné trvale, popřípadě mohly být podle potřeby i dočasně zakryty nějakými předměty či nábytkem. Tyto části nesly právě hlavní dekoraci, zatímco místa, která se trvale nacházela pod nábytkem či předměty, měla buď dekorující motivy prostší, většinou geometrické, nebo žádné, popřípadě tato místa mozaiku vůbec neobsahovala. To je dobře vidět v jídelnách a v ložnicích, kde byla umístěna podél stěn lehátka, respektive jedno lehátko v zadní části místnosti. Hlavní výzdobné pole se tak nacházelo před lehátky, kde bylo dobře viditelné pro stolovníky či odpočívající (Ling 1998, 118; Pappalardo – Ciardiello 2012, 53). Obecně lze říci, že zdobenější a kvalitnější části mozaiky s barevnými a složitějšími motivy se nacházely co nejbližší ke středu místnosti, nejvíce ve středu samotném. Oproti tomu hrubší techniky a prostší motivy měly tendenci se vyskytovat blíže ke stěnám místnosti – např. Obr. 54 (Westgate 2000b, 395).

Podoba mozaikového výjevu však s sebou může nést jisté úskalí a to jeho vhodné natočení. Geometrické motivy jsou stejně viditelné ze všech stran, snad ani u některých motivů florálních není příliš důležitý úhel pohledu, ale figurální scéna je správně viditelná jen z jedné strany, a pokud se na ni pozorovatel dívá z boku či z opačné strany, vyvstává problém, jak vhodně položit mozaiku, aby pro uživatele místnosti nepůsobila naopak rušivě, či nepříjemně. Hodovník odpočívající na lehátku, k němuž je mozaikový výjev čelem, si jistě připadá důležitě, protože, když může být na tomto místě, jistě se mu tím prokazuje výsada a tím i úcta a respekt hostitele. Avšak pokud by se takový host ocitl v místě, kde by mozaikový výjev byl pro něho vzhůru nohama, působilo by to na něho opačným dojmem, že si ho hostitel tolik neváží, a mohl by se cítit kvůli této skutečnosti uražen. Proto bylo nejlepší, když měla mozaika více úhlů pohledu.

Nicméně obvyklým způsobem bylo, že byly hlavní figurální prvky natočené směrem ke vchodu, takže byly správně viditelné pro toho, kdo do místnosti vstupoval, nebo do ní nahlížel (Obr. 12). V helénistickém období je však častým jevem u místností zvaných *oeci*, že měly

vstupy dva. V takovém případě byl pak výjev nejčastěji nasměrován pro pohled těch, kteří vcházeli hlavním vstupem, umístěným na delší straně místnosti, u kterého byla právě i většinou zdobná předsíň, což poukazovalo na skutečnost, že toto byl hlavní vstup do *oecu*. V několika jídelnách a obývacích pokojích však byly motivy orientované pro pohled pozorovatelů ze zadní části místnosti. V místnostech, které nebyly určeny pro umístění lehátek, které by zakrývaly podlahu kolem stěn, mohly být mozaiky zdobeny i v těchto částech podlahy. Když zobrazovaly tyto vnější pásy figurální výjevy, pak byly orientovány na pohled ze středu místnosti (Ling 1998, 120). Ale způsob provedení natočení výjevů není jednotný. Navíc figurální mozaiky ve velkých místnostech bylo obtížné pojmout okem jako celek, právě kvůli své rozlehlosti. Pozorovatel mohl spíše vnímat mozaikový výjev po částech tak, jak se pohyboval po místnosti. V mnoha případech tedy natočení mozaik nebylo přizpůsobeno architektuře, spíše byly navrženy bez ohledu na směr, ze kterého by byly pozorovány (Dunbabin 1999, 316).

Také je možné, že se muselo dbát při pokládání mozaiky na to, jak byla místnost osvětlena, aby zobrazený výjev dobře vynikl. Protože, když je v místnosti světla příliš, obraz může ztrácet působivost barevného provedení, popřípadě se může při bočním pohledu objevit i plošný lesk, který tak znemožní čitelnost celého výjevu (Tesař – Klouda 1988, 38).

5.1.2.1 Náměty mozaik podle druhu místnosti

Co se týče samotných námětů podlahových mozaik, někdy mohou přímo poukazovat na činnosti, které se v oněch místnostech odehrávají, ale není to příliš běžné. Může tomu tak být u jídelen, kde mozaiky mohou zobrazovat různé potraviny. Tato vyobrazení jsou známa jako *xenia* (dary v podobě jídla, které hostitel nabídl svým hostům), nebo předměty vztahující se ke stolování. Např. motiv mozaiky Sósia z Pergamu – *asaratos oikos*, popisovaný u Plinia Staršího (*Natur. hist.* XXXVI, 60) a překládaný jako „nezametená podlaha“, byl zcela určitě zamýšlený pro jídelnu, i když neexistuje záznam o jeho původním umístění. Jeho adaptace však nalézáme v *tricliniích*, tedy římských jídelnách, např. v Domě Měsíců v Thysdru (El Djem), kde *xenia* zabírají středovou část mozaiky. Avšak mozaika v Domě Fauna v Pompejích zřejmě vyobrazující dvě police ve spižárně zaplněné koroptví, kachnami, rybami, měkkýši a korýši, mezi nimiž se pohybuje kočka (Obr. 111), se nachází v prostoru *aly* (křídla) toskánského atria domu. Umístění mozaiky na tomto místě mohlo znamenat příslib hostitele, že podá svým hostům podobné pokrmy. Také bychom mohli v jídelnách najít dionýsové scény s popíjením vína a hodováním. V ložnicích se občas vyskytují milostné a erotické scény bohů, nebo satyrů a nymf (Obr. 112). Výjevy, které poukazují na postavení vlastníka domu, jsou umístěny tam, kde je nejlépe uvidí návštěvníci, tedy především v hlavních přijímacích místnostech či v prostorách v jejich těsné blízkosti, především exedrách (Dunbabin 1999, 298, 310; Pollitt

2000, 223). V koupelnách by se zas očekávaly nějaké motivy související s vodou, ale v těch málo koupelnách, ve kterých se našla mozaiková podlaha, byl její motiv velmi prostý. Ve vstupních chodbách do domu se mohl někdy vyskytovat nějaký apotropaický motiv, např. znamení Tanity v domě na Délu (Westgate 2007b, 315, 320). Později byly takové motivy u Římanů velmi oblíbené a ve vestibulu se tak setkáme s vyobrazeními hlídacích psů či různých nápisů a různých apotropaických symbolů. Bývají zde i symboly štěstí, prosperity či plodnosti (Dunbabin 1999, 312–313).

Nicméně motivy nacházející se na mozaikových podlahách jsou velmi různorodé a většinou se dům od domu, místo od místa, liší a v prostorách, které bychom nazvali jako *oeci*, se vyskytuje celá řada námětů (Ling 1998, 121). Většina dekorace podlah, stejně tak i stěn, není figurální a nenese v sobě nějaké jedno konkrétní téma. Jen asi 20% mozaik obsahuje jiné než geometrické či florální motivy, což zahrnuje i několik, ze kterých byl centrální panel s hlavní dekorací odstraněn, tudíž nevíme, jestli mozaika původně zobrazovala nějakou figurální scénu či nikoliv. Na podlahách typu *opus signinum* je figurální námět velmi vzácný a v jiných typech podlahových krytin se vůbec nevyskytuje. Obecně lze však říci, že mnoho figurálních motivů má dionýsovský nádech, ale objevují se v různých kontextech. Postava samotného Dionýsa se objevuje v *oecu*, v peristylu (za předpokladu, že zobrazená okřídlená postava je Dionýsos) a dvě mozaiky pochází z nějakých místností na horním podlaží. Dále mohou být někdy na mozaikách zobrazené postavy z Dionýsovy družiny – kentaur, Silénos a satyr. Ty se objevují také v různých místnostech, v *oecu* nebo nějakých menších místnostech. Z toho vyplývá, že motivy, u nichž by se očekávalo spojení s prostorem, kde se hoduje a popíjí,⁴⁹ nemusí být nutně s takovou funkcí místností svázány. Jen jedna dionýsovská postava vysloveně odkazuje na popíjení. Na mozaice v Salemi na Sicílii, jejíž původní kontext není znám, nějaká mužská postava, pravděpodobně satyr, zdvihá kantharos a výjev doprovází nápis v řečtině – XAIPE, tedy „Na zdraví!“ Na stejnou činnost mohou poukazovat i vyobrazení samotných picích nádob, úponků vinné révy nebo mýtů spojených s vínem. Např. v místnosti v Domě Ganyméda v Morgantině, která mohla sloužit jako jídelna, je zobrazen na mozaice únos mladíka Ganyméda Dioovým orlem, aby dělal bohům číšníka (Obr. 42). Na jiné mozaice pocházející z Délu, která byla původně umístěna v horním patře, je vyobrazena přeměna nymfy Ambrósie na vinnou révu pod napřaženou rukou thráckého krále Lykúrga, který ji chce zabít sekýrou. Avšak je jen málo takových motivů, které by mohly být jednoznačně a výhradně spojeny s jídlem a pitím. Nejběžnějším motivem, který je také spojován s osobou Dionýsa, jsou divadelní masky. Jejich vyobrazení na mozaikách se nachází převážně v místnostech, které by

⁴⁹ Dionýsos byl bohem vína a veselí.

mohly být používány jako jídelny, ale není pro to jasný doklad. Upřednostňovány byly masky komické, jediná známá tragická maska zobrazená na mozaice z helénistického období pochází z místnosti s oltářem v Paláci V v Pergamu, kde byla vyobrazena také maska komická (Obr. 49). Na tomto místě masky nejspíš značily, že uctíváný kult v místnosti byl zasvěcen Dionýsovi. Dalšími mytologickými postavami často zobrazovanými samostatně nebo jako doplňkový prvek k florálním úponkům, girlandám a rozetám a objevujícími se v různých typech místností byli erótcí. Stejně oblíbené jako dionýsovské scény byly mořské motivy, nejčastěji delfíni. Delfíny nalezneme na mozaikových podlahách z *oeci*, velkých čtvercových místností nejasného účelu, peristylů (Obr. 107) a horních podlaží. Často také bývají zobrazení u vstupů do místností. Početná jsou i vyobrazení jiných zvířat, např. ptáků, a hmyzu – Obr. 50 (Westgate 2007b, 319–320).

Malá mozaiková pole nacházející se u vstupů do hlavní místnosti v domě – jakési „předložky“, obsahovala obvykle jeden jediný prvek, např. delfína (Obr. 54), trojzubec nebo rozetu. Motiv na těchto polích většinou nijak nesouvisel se zobrazením na hlavní mozaice v místnosti, tudíž jakoby tvořil samostatnou mozaiku v mozaikové podlaze jako celku. Mozaikové pruhy v prostoru prahu dveří v západním Středomoří mají vždy geometrické motivy a jsou vizuálně odlišné od podlah v místnostech, které oddělují (Joyce 1979, 257–258).

Lze tedy předpokládat, že volba motivů na mozaikách záležela především na osobním vkusu majitele domu, který se nesvazoval výběrem námětů jen podle účelu místnosti. To znamená, že v pokojích určených pro stolování nemusela být vyobrazení jídel, ale např. výjevy z mytologie, či přírody, a většina námětů v ložnicích byla mytologická (Ling 1998, 121). A oblíbenost divadelních motivů, především masek, mohla pouze značit oblíbenost dramatu jako takového. To platí i pro ostatní typy motivů. Co mají však všechny náměty společné, je to, že převládají motivy, které nejsou vážné, ale spíše radostné. Poukazují tak na zábavu, potěšení, hojnost a krásu. Taková vyobrazení by se tedy očekávala v reprezentativních místnostech a prostorách, které vidí hosté při své návštěvě, ale také třeba ve významných místnostech v soukromé části domu, např. v ložnicích. V každém případě nelze při určování účelu jednotlivých místností spoléhat pouze na náměty její dekorace (Westgate 2007b, 320–321; Westgate 2012, 197).

5.1.2.2 Vztah mezi mozaikami a okolní dekorací

Mozaiková podlaha musela být také přizpůsobena velikosti a tvaru architektonického prostoru, v němž se měla nacházet, a rovněž se musela vzít v úvahu celková výzdoba místnosti (např. nástěnné malby), včetně povědomí o následném rozmístění nábytku, zejména lehátek, která vyžadovala místo u stěn, většinou v zadní části místnosti. I podoba stropu by neměla

zůstat opomenuta, i když je velmi těžké toto posuzovat, když o podobě stropů místností víme ještě méně informací, než o podobě jejich stěn.

Pro dekoraci stěn se moc dokladů nedochová ve svém původním stavu, ale výjimečné okolnosti zachování např. v pompejských domech umožňují alespoň nějakou studii vztahů mezi dekorací zdí a podlah a vztahu k celkovému skutečnému prostoru v místnosti. V těchto domech bývá v místnostech, jejichž prostor je vizuálně rozdělen mozaikou na podlaze, např. jídelně či ložnici, podobně oddělena plocha stěn nástěnnou malbou a podobou stropu, např. v *cubiculu* Domu Stříbrné svatby (V 2,1 – Obr. 101) z poloviny 1. století př. Kr. Toto naznačuje, že celkové rozvržení výzdoby místnosti bylo naplánováno předem, pravděpodobně architektem či zhotovitelem zakázky a nebylo ponecháno zvlášť na jednotlivých řemeslnících (Dunbabin 1999, 304, 315). Když v místnosti byla podlaha zdobena figurální mozaikou, nástěnná malba byla většinou jednodušší, aby se tyto dva způsoby dekorace ve stejném prostoru vzájemně nerušily a místnost nebyla přezdobená. To je dobře patrné např. u prvního pompejského stylu dekorace stěn v Itálii, který byl typický pro dobu 2. až asi první čtvrtinu 1. století př. Kr., či u podobného stylu nástěnné malby využívaném v domech na Délu. Stěny napodobovaly v malbě zdivo a obložení mramorovými deskami (Obr. 108 a 109). Stropy si ponechaly, pokud lze tak soudit z počtu dochovaných příkladů, rovněž architektonický styl dekorace, dřevěné obložení a jeho imitace ve štku. Hlavní figurální motiv byl tedy vyhrazen pro podlahu, kde převažovalo v tomto období – pozdním helénismu – použití *emblemat* blížících se malovaným obrazům. V období druhého pompejského stylu v 1. století př. Kr. se objevily na stěnách iluzionistické nástěnné malby, nejprve architektonické, ale později obsahovaly i figurální scény. Toto bylo doprovázeno velkým zjednodušením podlahových mozaik, ve kterých byla *emblemata* nahrazena jednoduchými abstraktními či geometrickými motivy (Ling 1998, 129). Po 1. století př. Kr. tak začal pokles poptávky po figurálních mozaikách, což bylo zapříčiněno právě zvýšeným užitím figurální dekorace na stěnách (Dunbabin 1999, 315). Mozaikové podlahy jsou často s nástěnnými malbami vizuálně přímo propojeny. Někdy dominantní prvky na podlaze odkazují na dominantní prvky v nástěnné dekoraci. Např. ve druhém pompejském stylu proužek mozaikového ornamentu, který vymezuje a odděluje část *triclinia* určenou k hodování od přední části pokoje, často navazuje na pilastry namalované na stěně, které také rozdělují nástěnnou dekoraci v místnosti na propracovanější a barevnější v zadní části od té méně složitě v části přední. V některých případech se určité vzory či scény na podlaze odráží v motivech na stěně, např. nějaký geometrický prvek může být ve stejné podobě použit jak na podlaze, tak na stěně, či jsou spolu propojeny jen tematicky, např. zobrazení bohyně lásky Venuše na

podlahové mozaice může být doprovázeno na nástěnné malbě výjevy z mýtických milostných příběhů (Ling 1998, 129).

Při zkoumání vzájemných souvislostí mozaik s ostatní dekorací místnosti je důležité vzít v úvahu i vybavení místnosti, především nábytek. Každá místnost v domě byla jistě nějak zařízena, ať už v ní byla umístěna lehátka, židle, stoličky, stolky či truhly a skříňky. Tyto předměty mohly být zdobeny různými polštářky nebo tkaninami, jejichž barvy a motivy mohly být také zvoleny tak, aby se hodily k okolnímu prostředí vytvořeném dekorací podlahy a stěn. Přičemž některé z těchto předmětů jistá místa zakrývaly, tudíž se pro ně muselo vybrat vhodné místo, aby příliš nenarušily hlavní prvky dekorace, pokud se nepočítalo s jejich umístěním již dříve při zhotovování mozaik a nástěnných maleb. Místnosti někdy mohly rovněž obsahovat různé závěsy ve dveřních otvorech či oknech, které také musely vhodně pasovat k okolí. Toto si ovšem nelze v konkrétních případech představit, protože takové předměty se jen zřídka dochovávají ve svém původním kontextu a podobě. I když trochu nápomocné k představě o tom, jak nábytek a tkaniny přispívaly k celkové dekoraci interiéru, nám mohou být výjevy z některých nástěnných maleb (Ling 1998, 129–130).

Menší představu o celkové podobě a rozvržení dekorace v původním architektonickém kontextu může poskytnout např. Dům Mozaik v Eretrii (Obr. 113). Ovšem i tento konkrétní příklad se řadí mezi největší a nejbohatší domy, tudíž představuje způsob pojetí výzdoby, který si mohly dovolit jen bohaté domácnosti. Dům byl sice postaven ve druhé čtvrtině 4. století př. Kr., ale destrukční vrstva odráží jeho vzhled v raném helénistickém období. Navíc mnoho trendů v domácí architektuře a dekoraci typických pro helénistické období má své kořeny v pozdně klasickém období. Stavba obsahuje dva dvory, okolo nichž jsou rozmístěny místnosti v domě. Oba prostory dvorů jsou zřetelně odlišitelné jak architekturou, tak stylem výzdoby. Většina výzdobných prvků byla nalezena v prostoru většího západního dvora s peristylem a v místnostech okolo něj. Konkrétně se zde našly tři figurální oblázkové mozaiky (v místnostech 5, 8 a 9), fragmenty plastické a malované omítky na stěnách a různé terakoty, sochy a nádoby (Obr. 114). Menší východní dvůr je mnohem méně propracovaný, nemá peristyl a v této části se nachází jen prosté oblázkové podlahy bez vzoru. Takové rozdíly mezi západní a východní částí domu mohou naznačovat rozdělení celkového prostoru na více veřejný u západního dvora s peristylem, který byl určen pro bavení hostů, což navíc dokládají místnosti označené číslem 7 a 9, které mají zvýšené okraje podlahy podél stěn pro umístění lehátek, a na soukromější část domu okolo východního dvora. V této soukromé části se také nacházela v místnosti 14 kuchyň a v místnosti 16 koupelna. Tedy i zde bylo výzdobou prostor naznačeno návštěvníkovi, které místnosti mu jsou přístupné, popřípadě kudy by měl v domě postupovat k hlavní místnosti

v domě určené pro hosty. Zdá se, že v domě byly k dispozici tři prostory, které mohly být využívány jako jídelny, konkrétně místnosti 5, 7 a 9. V menších jídelnách (5 a 9) byly položeny zdobenější mozaiky s florálními a figurálními motivy doplněnými geometrickými vzory (Obr. 115 a 10). Místnost 5 měla prostor pro tři lehátka, místnost 9 pro sedm lehátek, přičemž do druhé zmíněné se vcházelo přes předsíň (8) s několika malými sloupy, jejíž podlaha byla celá vyplněna figurální mozaikou orámovanou florální bordurou. Poněkud v kontrastu k těmto dvěma menším místnostem, ale s velmi zdobnými podlahami, je větší jídelna (7), do které se vešlo až jedenáct lehátek. Podlaha této místnosti je totiž tvořena oblázkovou mozaikou bez vzoru. Nicméně její kvalitně zhotovená nástěnná omítka má podobu malovaného mramorování a obsahuje řadu pozlacených terakotových aplik (Obr. 116). Lze se domnívat, že tyto rozdíly měly svůj význam. Vlastník domu si tak mohl vybírat, jaký druh návštěvy pozve do jaké místnosti (Westgate 2010, 497–498), méně početnou návštěvu nemusel uvádět do příliš velké místnosti, kde by tak prostředí nepůsobilo příjemným dojmem, pokud by spolu jednaly např. jen dvě osoby (více viz 5.2). Nábytek a ostatní zařízení místností se nedochovalo, ale z prostoru peristylvého dvora pochází socha mladíka a fragmenty pěti panathénajských amfor (Obr. 114), které se našly v severní a západní části peristylu poblíž zdobných jídelen a které zde pravděpodobně byly původně vystaveny na odív. Větší jídelna (7) byla vyzdobena terakotovými soškami žen, z nichž některé byly zjevně vystaveny na police na západní stěně. Nábytek v jídelnách byl bezpochyby velmi drahý, snad řezbářsky zdobený, vykládaný drahými kameny, kováním či opatřen čalouněním. Celkový dojem pak možná doplňovaly různé závěsy nebo květiny. Samotné provedení domu se spíše podobá veřejné stavbě. Sloupy v peristylu byly poměrně novinkou v řecké soukromé architektuře v době, kdy byl dům postaven. Spíše odpovídaly veřejným či sakrálním stavbám. Navíc západní část domu byla zastřešena drahými taškami korintského typu, typu, který se obvykle nalézal u veřejných staveb. V rozích zastřešení peristylu byly umístěny chrliče v podobě lvích hlav. Výzdoba stěn také poukazuje svým plastickým a malovaným napodobením obkladů kamennými deskami na velkolepé provedení zdí (Westgate 2010, 502–503).

5.2 Funkce a význam mozaik

Proč však byly pokládány ve stavbách, ať už veřejných nebo soukromých, mozaikové podlahy? Existovalo mnoho důvodů, čistě praktických i těch méně praktických.

Především byly mozaiky trvanlivým druhem podlahové krytiny. Když byly pečlivě zhotoveny základy a povrch důkladně zarovnan, nemohly se běžným používáním zničit, proto si je lidé nechávali zhotovit ve svých domech, palácích a dalších stavbách a také proto se mnohé

dochovaly ve velmi dobrém stavu až do dnešní doby. Nejvíce se z tohoto důvodu mozaiky uplatnily na chodbách a na dvorech, kterými se nejčastěji během dne procházelo a které tak byly nejvíce zatěžovány.

Takové povrchy byly také voděodolné a snadno smyvateľné, což se jistě využilo především v místnostech domů či paláců, kde se stolovalo a popíjelo, tedy *oeci* či menších pokojích (Westgate 1998, 97; Westgate 2012, 187), tam, kde se zacházelo s vodou, v koupelnách, někdy i tam, kde se nacházela toaleta, a na dvorech pod širým nebem, kam snadno vlivem větru dopadaly nečistoty i zvenčí. Jistě i v chodbách a prostorách, kudy procházeli pozvaní hosté, se využila omyvatelnost mozaik, jelikož právě v nich byla větší pravděpodobnost znečištění. Voděodolnost a jednoduchá omyvatelnost měly svůj význam i na podlahách umístěných kolem oltářů, kde stékala tekutina při libaci, či v exedrách s fontánkami, kde tekla voda. Prach z ulice, zbytky z hostiny, rozlité víno či jiné tekutiny a nečistoty tak nijak nepoškodili či natrvalo neznečistili podlahu v místnosti. Mozaika mohla být snadno udržována, na rozdíl od podlahové krytiny, která by byla vytvořená např. z dřevěných prken, nebo od koberců či jiných tkanin, které se snáze ušpiní a zničí.

Dalším důležitým důvodem, proč se ve stavbách nacházely mozaikové podlahy, byl ten, že dekorovaly prostory, ve kterých byly položeny. To se týká především mozaik, které byly zdobeny nějakými motivy, jednoduchými či složitějšími geometrickými, florálními nebo figurálními výjevy. Ovšem i mozaiky bez vzoru jistě vypadaly lépe než např. podlahy z udusané zeminy. Krásné mozaiky v soukromých domech a palácích nejenže potěšily oko obyvatel, ale působily i na návštěvníky. Ti rovněž mohli obdivovat jejich podobu, ale také jim mozaikové podlahy usnadňovaly orientaci po domě a mohli si na jejich základě vytvořit určitý obrázek o svém hostiteli. Zároveň tak hostitelé o sobě úmyslně vytvářeli určitý dojem, který chtěli, aby jejich hosté vnímali.

Zdobné mozaikové podlahy rozdělovaly prostor v domě na reprezentativní část, která byla používána pro setkávání se s hosty, a na soukromou část, kterou využívali pouze obyvatelé onoho domu. Pokud měl dům dva či více dvorů, každý obklopený místnostmi, bylo podle jejich výzdoby jasné patrné, která část domu je určena jen pro obyvatele onoho domu a která je více veřejná. Např. v Domě Tuskánských hlavic v Morgantině (Obr. 117) se nachází hlavní reprezentativní část domu kolem západního dvora s peristylem, který je největší ze tří dvorů nacházejících se v domě. Uprostřed je umístěna zahrada a místnosti okolo mají velmi bohatou dekoraci podlah i stěn. Část se severním dvorem byla jistě ryze užitková, protože místnosti kolem tohoto dvora jsou malé a jen jedna z nich má zpevněnou podlahu v podobě *opus signinum*. Třetí východní dvůr obsahuje místnosti sice s jednoduchou výzdobou, ale ta je

provedena pečlivě. Portiky a několik místností má podlahu tvořenou technikou *opus signinum* a jedna místnost má tessarovou mozaiku. V této části se nacházely především ložnice, jsou zde však také stopy po obchodních aktivitách – v místnosti 14/15 byly nalezeny žernovy. Východní část domu tak byla spíše privátní. I v rámci veřejnější části domu, či pokud dům měl jen jeden dvůr, lze na základě výskytu mozaik poznat, které prostory jsou soukromé a které jsou přístupné i lidem zvenčí. Rovněž ti, kdo přišli na návštěvu, vnímali především zdobně zařízené místnosti a prostory v domě a ty prosté, které neměly být spatřeny, tak zůstávaly pro ně jakoby neviditelné, snadno přehlédnutelné (Westgate 2000b, 392, 418–420). Jak již bylo zmíněno výše (viz 5.1.2), umístění menších ornamentálních nebo figurálních mozaikových polí před místnostmi *oeci* upozorňovalo návštěvníky, do jaké místnosti vede nejspíš tento vchod a že tam právě vstoupí. Taký si již mohli domýšlet, že tato místnost bude mnohem zdobnější než prostor, kterým doteď prošli, tedy než vestibul a dvůr. Takže mozaiky nacházející se v peristylu mohly vzbudit u hostů jakési očekávání, co ještě bude následovat, a zároveň si již mohli utvořit na základě podoby a provedení těchto mozaik jisté povědomí o tom, jak je jejich hostitel nejspíš majetný a jaké má společenské postavení. Mozaikové podlahy tak byly předmětem prestiže.

Rovněž podle toho, kolik místností si mohl majitel domu dovolit opatřit mozaikou a mozaikou jakého námětu a techniky provedení, byl pak vnímán svými hosty, ale i těmi, kteří se o něm pak druhotně doslechli. Bylo tedy žádoucí, aby se vlastníci snažili působit, co nejlépe, a aby si dávali záležet na dekoraci především veřejných prostor v domě, tedy přijímacích pokojů či jídelen a dvorů. Také bylo pozitivní, když bylo v domě více takových přijímacích místností. Pokud byl vlastník domu zámožný, mohl si dovolit větší dům, v němž mohl mít např. jednu velkou místnost *oecus* a další jednu nebo i více menších prostor, které se daly využívat pro stejné nebo podobné účely. Pomocí nich pak mohl rozlišovat mezi jednotlivými druhy hostů, či mezi různými druhy setkání. Podle toho se pak i vzájemně lišila celková dekorace v oněch místnostech (Westgate 2010, 498). Obecně lze říci, že velké místnosti mají většinou jednodušší výzdobu podlah a stěn, zatímco zdobnější mozaiky a nástěnnou dekoraci bychom našli především v menších místnostech. Toto jistě mělo důvod především ekonomický, větší místnosti, ve kterých musela být dekorace rozsáhlejší, využívaly jednodušší podoby a techniky dekorace, aby se ušetřilo. Propracovanější motivy a lepší techniky mozaik (např. *opus vermiculatum*), které byly mnohem náročnější a také dražší, se umísťovaly do menších prostor. Avšak takové rozdělení mohlo mít i další důvody, včetně již zmíněného rozlišení druhů návštěv (Westgate 2000b, 414). Větší počet takových místností se vyskytoval samozřejmě hlavně v palácových stavbách, např. v paláci ve Vergině v Makedonii postaveném v pozdním 4. nebo raném 3. století př. Kr. (Obr. 98). V něm je hlavní peristylový dvůr obklopen přijímacími

místnostmi různých velikostí. Do čtyř místností v jižní části paláce (D, E, G a H) se mohlo vejít asi patnáct lehátek, na východní straně byly dvě místnosti (R a S) uzpůsobené pro devatenáct lehátek, na západní straně tři ještě větší místnosti (M_{1-3}), ve kterých mohlo být až třicet lehátek, a snad další čtyři pokoje (N_{1-4}) pro devatenáct lehátek se nacházely v severní části stavby. Král tak mohl bavit velký počet hostů a rozlišovat mezi nimi. Nejpřepychověji zdobené byly jižní místnosti E a G určené asi pro patnáct lehátek. Podlahy byly pokryty zdobnými oblázkovými mozaikami. Dochovala se pouze ta v místnosti E, která se kvalitou podobá mozaikám v Pelle (Obr. 21). Jistě však i mozaika v druhé místnosti byla podobné kvality, protože do obou těchto místností se vstupovalo z velké předsíně F, která měla původně také mozaiku. Místnosti D a H nacházející se vedle místností E a G neměly předsíně a byly opatřeny oblázkovými mozaikami bez vzoru. Větší místnosti měly jednodušší podlahy. Dva dochované pokoje pro devatenáct lehátek (R a S) měly podlahu zhotovenou z malty, v níž byly rozptýleně zasazené oblázky. Podlahy v největších místnostech (M_{1-3}) byly tvořené nepravidelnými úlomky mramoru zasazených do malty. Je možné, že největší místnosti s jednoduššími podlahami se využívaly na hostiny palácové stráže, zatímco v menších zdobenějších místnostech hodovali výsadečnější přátelé či významní hosté v přítomnosti samotného krále (Westgate 1998, 108). Příkladem podobného možného rozlišení na základě výzdoby místností v soukromém domě může být již popisovaný Dům Mozaik v Eretrii (Obr. 113). Zde pravděpodobně byly tři místnosti (č. 5, 7 a 9), které sloužily jako přijímací pokoje a jídelny. Největší z nich, místnost 7, měla na podlaze prostou oblázkovou mozaiku, ovšem stěny byly velmi zdobné, avšak kvalitnější a propracovanější mozaiky obsahovaly místnosti 5 a 9, přičemž místnost 9 byla ještě vymezena zdobnou předsíní č. 8 (Obr. 10). I tyto měly velmi dekorativně provedené stěny (Westgate 2010, 498). Majitel domu si mohl tedy vybrat, kde posedí se svými hosty. Pokud pozval početnější návštěvu, mohl ji uvést do velké jídelny, kam se vešlo až jedenáct lehátek, pokud přivítal sedm nebo méně hostů, spíše je usadil v místnosti 9 určenou až pro sedm lehátek. V nejmenší místnosti 5 mohla být umístěna tři lehátka, zde tedy nejspíš jednal buď se dvěma či jedním hostem. Ovšem určitě nezáleželo jen na tom, jak početná návštěva dorazila k hostiteli, ale i na tom, jak si byl hostitel s pozvaným blízký, či nakolik si ho vážil, o čemž může svědčit i výzdoba jednotlivých místností. V oné větší místnosti s obyčejnou mozaikou mohly probíhat spíše neosobní hovory či hostiny, čemuž nasvědčuje i množství lidí, které se toho mohlo účastnit. Snad nějaká běžná posezení s více přáteli. Hostitel stylem dekorace stěn ukázal, že prostředky na výzdobu má, ale proč by měl utrácet ještě za dekoraci podlahy, když tito hosté to nemusí ocenit a v tolika lidech by na obdivování ani neměli čas. Významnější osoby mohl pozvat do dvou dalších pokojů, které nechal vyzdobit i na podlaze. Jelikož jsou menší, ušetřil tak na

výdajích, než kdyby nechal pokrýt podlahu velké místnosti stejnými motivy. Je tedy pravděpodobné, že do těchto prostor zval majitel domu osoby, které u něj např. ještě předtím nebyly, protože na ně chtěl udělat náležitý dojem, nebo osoby, které zastávaly nějakou důležitou funkci či vyšší postavení ve společnosti a chtěl jim tak prokázat úctu. Ovšem i na ně chtěl honosnou výzdobou především vytvořit dojem a ukázat jim tak, že se jim alespoň co se týče majetku, vyrovná. S nejbližšími přáteli pak mohl trávit čas v nejmenší místnosti, která pro tak malý počet lidí byla mnohem útulnější, osobitější a tím příjemnější k hovoru (Westgate 1998, 106; Westgate 2000b, 414). Zároveň, když měli hosté tu výsadu být usazeni v tak zdobné místnosti a navíc poměrně malé, že působila až soukromým dojmem, jim tak hostitel naznačil, že si jich velmi váží. Lze tedy říci, že hosté byli uváděni do patřičných jídelen na základě toho, jaké měli postavení v očích hostitele. Avšak rozdílná výzdoba může mít i jiné vysvětlení, které souvisí s možným počtem osob v jednotlivých místnostech. Ve větší skupině osob se pravděpodobně nestane, že by zúčastnění neměli o čem hovořit, vždy někdo dá nějaký zajímavý podnět k debatě, tudíž si ani nikdo moc nevšímá svého okolí, tedy nástěnné dekorace a vzhledu podlahy, spíše vnímá, o čem se hovoří, sám se toho účastní a dává pozor, aby mu v konverzaci neuteklo něco důležitého. Příliš složitá výzdoba by tak působila spíše rušivě. Naopak v menších místnostech je pozornost omezená na menší počet lidí, tudíž zúčastnění spíše sklouznou svým pohledem i na své okolí. Navíc při konverzaci menší skupiny osob, či jen rozhovoru dvou lidí, může dojít téma hovoru, pak právě mohou přispět k obnovení diskuze použité náměty v dekoraci místnosti, zejména figurální scény poukazující např. na nějaký mýtus, nebo mohou hosté pochválit styl dekorace jako takové či jej nějakým způsobem komentovat. Některé scény na mozaikách mohly být také určeny přímo k pobavení návštěvníků (Ling 1998, 121).

Jak bylo již řečeno výše (viz 5.1.2), významem mozaik mohlo být i rozdělení prostoru v rámci jedné místnosti. Významnější část prostoru, tedy ta, která byla vidět nebo ta, která upozorňovala na jinou důležitou prostor (např. mozaiková pole u vstupů do *oeci*), byla opatřena mozaikou nebo lepším či složitějším provedením či motivem mozaiky v oné části (Ling 1998, 117–118; Dunbabin 1999, 304). Mozaika oddělovala prostor, podle toho, jaká činnost se v něm provozovala. Místo odpočinku a hodování od prostoru, kde se pohybovalo služebnictvo, které hodovnický obsluhovalo, či kde se mohla předvádět nějaká menší představení pro pobavení hostů (Ling 1998, 121). Tato funkce oddělení od sebe jednotlivých prostor či jeho částí byla ještě viditelnější v domech v západní části Středomoří, kde se využívalo zdobných pásů s těsněji posazenými tesserami v místě prahu dveří či úzkých pásů nazývaných *scendiletto* v ložnicích (Obr. 101), popřípadě byla mozaika v přední části ložnice,

která nebyla zakryta lehátkem, sestavena z tesser blíže u sebe a v zadní části byla hustota položení tesser menší (Westgate 2000b, 417).

Mozaiky tedy vymezovaly místnosti, ve kterých byly položeny, v celkovém prostoru domu, oddělovaly od sebe jednotlivé prostory v domě, významnější od těch méně významných, či užitkových, ale zároveň propojovaly ty, které měly podobné poslání, především tedy působit na návštěvníka, který přišel zvenčí. Je však nezbytné mít na paměti to, co si pravděpodobně hosté neuvědomovali a ani si to neměli uvědomovat, že mozaiky a další výzdoba místností (nástěnné malby, nábytek atd.) nevypovídaly o jejich vlastníkovi to, jakým ve skutečnosti je, ale to, jak chtěl, aby byl návštěvníky vnímán. Hostitel jim tedy podsouval spíše zidealizované informace o tom, kým je, o svém bohatství, moci a postavení ve společnosti (Westgate 2010, 497; Pappalardo – Ciardiello 2012, 53). Méně majetní možná chtěli také působit dobře ve společnosti a mohli své úspory vložit do okázalejší výzdoby v domě, aby předstírali, že jsou zámožnější, než ve skutečnosti jsou. Nebo své jmění vložili do reprezentativních částí domu a soukromé a užitkové části ponechali, co nejjednodušší, aby tak ušetřili. Naopak ti, co byly majetnější, si mohli dovolit vylepšit i privátní či méně významné prostory v domě.

Když byla v místnosti na podlaze okázalejší mozaika, např. se složitým figurálním motivem, lze si také položit otázku, zda vlastník domu úmyslně směřoval hlavní pozornost hostů na podlahu a odvracel tak jejich pohled od stropu a věcí či dekorace okolo. Bylo snad jeho záměrem, aby se hosté moc nerozhlíželi? Ve většině případů bývá nástěnná dekorace skromnější, pokud místnost obsahuje velmi zdobnou mozaiku. Z toho lze tedy vyvodit, že pravděpodobně bylo úmyslem majitele domu, aby se návštěvník soustředil na skvostnou podlahu a nevšímal si příliš toho, že ostatní dekorace není příliš okázalá. Ale k potvrzení takové domněnky by bylo třeba znát celkové zařízení místnosti s nábytkem, tkaninami a dalšími předměty, včetně dekorace stropů. Je však možné, že pokud majitel nebyl příliš zámožný, snažil se, aby alespoň jeden prvek byl v místnosti reprezentativní a aby tak nebylo poznat, že na ostatní dekoraci už nemá tolik prostředků.

Dozajista se výzdobou jednotlivých částí domu také odlišovala místa, která využívala rodina žijící v onom domě od prostor určených pro přebývání či práci sloužících či otroků v oné domácnosti. V komůrkách sluhů bychom nenašly zdobné tesserové mozaikové podlahy, ale spíše jednoduché typy podlahové krytiny či prostou podlahu z udusané zeminy. Mozaikové podlahy tedy byly rovněž prostředkem vyjádření vztahu mezi výše postavenou rodinou a níže postaveným služebnictvem (Westgate 2000b, 426; Westgate 2007b, 321).

Je také možné, že odlišení v rámci domu na základě honosnosti dekorace, tedy i použití zdobných mozaikových podlah, odráželo rozlišení mezi prostorem vyhrazeným mužům a

prostorem vyhrazeným ženám, o kterém se zmiňuje Vitruvius (*De archit.* VI, 7.2–4). Mozaiky by byly pak prostředkem vyjádření jakéhosi nadřazení mužů a jim podřízeného postavení žen v rodině, které se nemohly účastnit mužských hostin a jednání, tudíž neměly ani přístup do nejvíce zdobných částí v domě, zejména *oeci*.⁵⁰ Toto mohlo být nejpatrnější, pokud dům obsahoval dva dvory, okolo nichž byly rozmístěné místnosti. V takovém případě byl vždy jeden dvůr s okolními místnostmi honosněji vyzdoben, právě ten, kde se častěji zdržovali jen muži a jejich pozvaní hosté. Jistě to ale neznamenal výhradní rozdělení prostoru ryze na mužský a ženský. Lepším vysvětlením zřejmě je, že v některé části domu pobývaly po většinu dne spíše ženy a druhou reprezentativní část domu využívali především muži, hlavy rodin a jejich synové, k přijímání svých přátel či významných osob, při kterých mohli právě i díky tomu, jak zapůsobili zařízením této části, vylepšit svou pověst či své postavení a tak i celé rodiny (Westgate 2010, 498).

5.2.1 Význam námětů mozaik

Určité významy mozaik mohou být také vyčteny z toho, co vyobrazují. I když to jsou převážně pouhé domněnky o tom, co jimi bylo původně zamýšleno. Některé však mohou být pravděpodobnější než jiné. V sakrálních stavbách či místnostech spojených s kultem poukazovaly výjevy na mozaikách, pokud byly figurální, na daný kult či božstvo s nimi spojené. O většině motivů na mozaikách v soukromých domech a i palácích v období helénismu by se zřejmě dalo říct, že byly určeny především k potěšení a pobavení svých pozorovatelů. Ať už se jednalo o dionýsovské náměty poukazující na víno a veselí, divadelní masky, snad znamenající potěšení z dramatu nebo evokující postavu Dionýsa jakožto patrona divadla, nebo různá vyobrazení florálních úponků, girland a květů často vyplněná postavami erótků, ptáků a jiných malých živočichů nebo hmyzem. Tyto motivy však také měly pravděpodobně představovat prosperitu, hojnost, úrodnost a plodnost v oné domácnosti, tedy působit jako taková vizitka prosperujícího životního stylu domácnosti (Westgate 2010, 500–501; Westgate 2012, 197).

Účel mozaik zobrazujících různé zbytky po hostině a předměty s ní související, podle Pliniova popisu (*Natur. hist.* XXXVI, 60) Sósova díla označovaného jako *asarotos oikos* (nezametená podlaha), mohl být ten, že poukazovaly na způsob využití místnosti – jako jídelny, také mohly naznačovat zámožnost majitele domu, který může pořádat bohaté hostiny, při kterých se podává spousta jídla. Vyobrazení těchto zbytků mohlo však také sloužit k tomu, aby

⁵⁰ Jedinými ženami, které mohly být přítomny mužským hostinám, byly najaté bavičky či hetéry (společnice). (Westgate 1998, 97.)

vizuálně naznačovalo přítomným hostům, že mohou zbytky jídel odhazovat na podlahu a zároveň se na podlaze skutečné zbytky schovaly mezi těmi jen vyobrazenými, což také mohlo být záměrem mozaiky. Podlaha pak alespoň vizuálně nemusela působit jako znečištěná. Příčinou umístování obrazů zbytků po hostinách na podlahové mozaiky ale také může být pověřivost. M. Renard⁵¹ spojil tyto mozaiky s řadou textů, které popisovaly pověry, že bylo zakázáno uklidit zbytky jídla, které spadly na podlahu, protože ty byly určené jako potrava pro duchy zemřelých, kteří by se jinak těm živým pomstili, kdyby neukojili jejich potřeby (Lavin 2005, 938). Diogenés Laertios (*Vitae* VIII 1,34), citující Aristotela, toto zmiňuje jako jeden z Pythagorových mysticko-náboženských zákazů a Plinius to popisuje jako starobylou tradici. Podle Plinia (*Natur. hist.* XXVIII, 5) je velmi nešťastným znamením, když se podlaha zametá v době, kdy stolovník opouští banket, nebo když se odnese stůl, zatímco host pije. Také píše, že tyto zvyky byly zavedeny těmi, kteří věřili, že jsou bohové vždy a při všech příležitostech přítomni, a že těmito zvyky tedy bohy usmířili.

Vyobrazení různých druhů ryb a korýšů především na několika *emblematech*, kde mohou být patrné i jemné detaily, mohla snad odrážet zájem o přírodní vědy, nebo poukazovala na skutečnost, že ryby byly luxusním druhem pokrmu (Obr. 14 a 15). Obě možnosti se váží spíše k nepracující zámožné elitě, tudíž i tyto motivy mohly poukazovat na vyšší postavení toho, kdo si je dal zhotovit. Navíc taková znázornění mohla sloužit jako zdroj konverzace. Námět na mozaice v Alexandrii (Obr. 48) může být vysvětlen tak, že je zde zobrazen pes jako domácí zvíře, které mělo úlohu společníka při lovu i při hostině (Pollitt 2000, 223; Westgate 2012, 198). Ten, kdo si nechal zhotovit tuto mozaiku, chtěl možná pouze zvěčnit svého věrného přítele, nebo tento pes dokázal něco významného, např. upozornil na zloděje, bránil svého majitele nebo mu dokonce zachránil život. O skutečném důvodu lze jen polemizovat a je také možné, že výjev měl jen dekorující funkci a nezobrazoval konkrétního žijícího psa.

Vyobrazení divokých zvířat a ornamentálních vzorů po celé ploše mozaik mohlo vyvolávat dojem pověstného královského přepychu v orientálních oblastech na východě. Motivy gryfů, sfing a kočkovitých šelem útočících na svou kořist byly převzaty z umění Blízkého východu. Po dlouhou dobu se myslelo, že koncentrické bordury, husté vzorování a dvoubarevná schémata raných mozaik byla inspirována koberci a jinými textiliemi dovezených právě z východu. Pro archaické a následné klasické období byly tyto symboly znakem prestiže aristokracie a jejího bohatství, což jistě svým způsobem přetrvalo i do období helénistického (Westgate 2010, 501–502). Tyto motivy, především vyskytující se v soukromých domech, tak mohly svým

⁵¹ Renard, M. 1956: Pline l'Ancien et le motif de l'asarôtos oikos. *Hommages á Max Niedermann*. Coll. Latomus XXIII. Bruxelles. 307–314.

poukazováním na orientální aristokracii sloužit majiteli domu jako prostředek vyjádření jeho vlastního postavení a u hostů se tak pomyslně mohlo zvyšovat mínění o jejich hostiteli (Westgate 2012, 188).

Na úspěchy majitele domu či jeho předků mohlo poukazovat další zařízení domu a různé předměty, mezi které patří panathénajské amfory udělované za vítězství v nějaké soutěži. Tyto nádoby bývaly vystavovány především v prostorech dvorů, kde byly dobře viditelné, jak samotnými obyvateli onoho domu, tak jeho návštěvníky. Fragmenty pěti takových amfor byly nalezeny v peristylu Domu Mozaik v Eretrii na jeho severní a západní straně, poblíž zdobných jídelen (Obr. 114). Amfory měly provrtané otvory v okrajích a dnech, pravděpodobně aby se skrze ně k něčemu připevnily a aby se zajistila jejich víka. Pak mohly být někde vystaveny na odív. Možná byly cenami někoho z rodiny v tomto domě, či jeho předků, nebo spíše byly zakoupeny z druhé ruky, aby dům dekorovaly. V každém případě byly tyto amfory v době zničení Domu Mozaik již starožitnostmi, což jistě naznačuje, že o to více byly ceněné. Později v helénistickém období bylo však časté, že se v soukromých domech nacházela už jen vyobrazení těchto panathénajských amfor (Westgate 2010, 502, 504) spolu s palmovou ratolestí a věncem z listů, zejména na mozaikách položených v exedrách přilehlých ke dvoru, jako tomu bylo např. v Domě Trojzubce na Délu (Obr. 110). Je zajímavé, proč tomu tak bylo, protože v mozaice nemohly amfory poukazovat na konkrétní vítězství konkrétního člověka z rodiny, která zde žila. Možná byly symboly, které poukazovaly na mužskou zálibu v soutěžení, ať už v závodech s koňmi či v atletice. Nebo zdůrazňovaly mužský prvek v této části domu. I v této podobě mohly amfory naznačovat, že je majitel domu úspěšný, nebo byly tyto nádoby symboly, které měly jeho úspěšnost zajistit či si ji udržet. Mohly však také naznačovat, že vlastník často navštěvoval gymnasion a že to byla jeho oblíbená činnost, navíc navštěvování gymnasií bylo důležitým ukazatelem společenského postavení. Zobrazení těchto tří předmětů bylo oblíbené zejména na mozaikách v domech bohatých obchodníků na Délu (Westgate 2000b, 405; Westgate 2012, 198).

Některé vzory lze vykládat jako symboly vyjadřující ideální mužské kvality, které jistě cílily na mužské hosty. Divoká zvířata, zejména lvi, mohla být využívána jako metafory pro mužskou sílu, odvahu a agresi,⁵² většina zobrazení těchto zvířat pronásleduje nebo zabíjí svou kořist (Obr. 10). Podobně jistě působila znázornění hrdinských činů hrdů z mýtů (např.

⁵² Toto je ukázáno např. u Homéra: „Ale když ke Skajské bráně a k dubu již Trójané přišli,/tu teprv stavili útěk a na své čekali druhy:/rovinou Trójanů část k nim běžela, plaše jak krávy,/které rozplaší lev, jenž v noční temnotě přijde,/jenom jediné z nich však náhlá zhouba se zjeví:/nejdřív zlomí jí vaz, svým silným chopiv ji trupem,/potom vystřebe krev, pak veškery útroby z nitra./Takto je Átreův syn hnal před sebou, vládyka mocný,/zadní vojíny vraždě – a všichni již prchali před ním.“ (Homér, Il. V, 170–178).

Bellerofontés probodávající kopím Chiméru na mozaice v Olynthu – Obr. 12, či Théseus unášející Helenu na mozaice v Pelle – Obr. 18) nebo vyobrazení typicky mužské aktivity – lovu (např. Lov na jelena na mozaice v Pelle – Obr. 19). Toto bylo však charakteristické spíše pro oblázkové mozaiky. Na pozdějších helénistických mozaikách tesseroových bychom našli mnohem méně vyobrazení mužské bojovnosti a násilí. Pro srovnání také může sloužit výjev lovu na mozaice z Alexandrie, v níž jsou mužní lovci vyobrazení na ranější mozaice z Pelly nahrazení líbeznými postavami erótků – Obr. 46 (Westgate 2012, 188, 198).

Mozaikové výjevy či jen jejich části mohly mít, jak již bylo zmíněno výše, také apotropaickou funkci. Když se takové mozaiky nacházely u vchodu do nějaké místnosti nebo prostoru v domě, měly za úkol nevpouštět dovnitř špatné vlivy či nějaké zlé síly a chránit tak ty, kteří se nacházeli uvnitř. Pokud se takový symbol nacházel na podlaze, kde se konaly hostiny a kde se popíjelo, mohl také chránit hodovníky před nežádoucími účinky onoho hodokvasu a popíjení, popřípadě je ochraňovat před jakýmkoli zlými silami, které by jim mohly závidět jejich potěšení a zábavu a využít jejich podnapilý stav, aby hodovníkům uškodily. Příkladem může být zobrazení gorgoneia na mozaice v místnosti č. 5 v Domě Mozaik v Eretrii (Obr. 115). Gorgoneion je zde umístěno na typickém místě pro taková zobrazení, tedy před vstupem do místnosti, a je natočeno směrem ven, čelem k přicházejícím. Podobně jako gorgoneia, mohla sloužit i vyobrazení divokých zvířat, která se nachází např. v předsíni č. 8 v tomtéž domě (Obr. 10). Na mozaice jsou zobrazeni panteři a sfingy. V místnosti č. 9 zase lvi zabíjí koně. Na menším poli u vstupu uvnitř této místnosti je zobrazena Néreoyna, která snad mohla plnit obdobnou funkci. Podle J. Barringera⁵³ se vyobrazení Néreoyn považovala obecně za ochranná, nejenom, že Néreoyny byly pouze ochrankami těch, kteří se plavili po moři (Dunbabin 1999, 312–313; Westgate 2010, 501). R. Westgateová (2010, 501) a H. Franksová (2014, 160) mluví o pojetí symposia, tedy hostiny, jako plavbě po moři. Podobně jako posádka lodi, tak i účastníci symposia byli skupinou mužů, která byla vyčleněná v uzavřeném prostoru a v níž se vytvářely vzájemné bratrské vazby. A podobně jako námořníci na kývajících se lodi i hodovníci mohli v důsledku popíjení ztrácet rovnováhu a symposium pak mohlo skončit ztroskotáním v podobě opilosti. Néreoyny tak možná chránily ty, kteří vstoupili do místnosti, před nebezpečími, která je na této pomyslné plavbě, na níž se vydali, mohla čekat.

Jistě chtěli ti, co nechávali vytvořit mozaikové podlahy, prostřednictvím jejich námětů něco sdělit těm, kteří je měli spatřit, ať už lidem žijícím v oné stavbě, či lidem, kteří přišli jen

⁵³ Barringer, J. M. 1995: *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. Ann Arbor.

na návštěvu. Lze však předpokládat, že mozaiky vznikaly spíše pro ohromení ostatních lidí, než pro vlastní potěšení jejich vlastníků.

5.2.2 Mozaiky jako prostředek vyjádření společenského postavení

Důvody, proč a jak si lidé nechávali zhotovit mozaikové podlahy, však mohly být i jiného charakteru a mohly přesahovat rámec jednoho domu a jedné domácnosti. Proto je nezbytné se také podívat na použití mozaikových podlah v širším měřítku významu za hranice jednoho domu. Vhodnou oblastí, na které lze pozorovat použití mozaik v širším kontextu více staveb, může být např. Délos, na kterém bylo vykopáno téměř sto domů soukromého charakteru, od skromných až po velké prostorné domy. Avšak je třeba podotknout, že tyto domy pochází až z období pozdního helénismu a že Délos byl v této době místem, kde žilo obyvatelstvo sestávající převážně z bohatých obchodníků různého původu, tudíž ho nelze pokládat za zcela obecný příklad, který by mohl být platný po celé helénistické období a pro všechny helénistické lokality.

To, jakou dekoraci si majitelé vybírali pro své domovy, bylo ovlivněno nejen jejich majetností, osobním vkusem a zájmem o určité věci, ale i tím, co viděli v domech svých sousedů, přátel, obchodních partnerů a politicky či jinak významných lidí v dané oblasti. Možná i toto bylo pro ně více rozhodující při volbě technik zhotovení, motivů a četnosti mozaikových podlah v jejich domě (Westgate 2010, 504). Dalo by se říci, že největší a nejbohatěji zdobené domy představovaly jakýsi životní standard, o jehož dosažení zřejmě usilovali vlastníci menších domů (Westgate 2000b, 400). Pokud na to měli dostatečné prostředky, snažili se tomuto standardu vyrovnat nebo se mu alespoň přiblížit, aby si udrželi jisté postavení ve společnosti a nebyli z ní vyčleněni, protože na základě toho, v jakém prostředí určitá domácnost žila, nakolik a jak si mohla nechat opatřit podlahy a samozřejmě i stěny dekorací, byla posuzována ostatními domácnostmi. Kromě snahy o vyrovnání se ostatním, především těm významným a zámožným majitelům domů, působila jistě při výběru dekorace i touha po předčení svých sousedů tímto způsobem. Architektonická studie délských domů M. Trümperové⁵⁴ ukázala, jak místní obyvatelé neustále pozměňovali své domovy přidáváním okázalejších prvků často v levnější podobě, aby drželi krok se svými sousedy či je v tom předčili. Nejvíce je toto patrné u nástěnných maleb, kdy monumentální zdivo obložené mramorovými deskami bývá napodobeno v malbě (Obr. 108 a 109), někdy provedené reliéfně, což umocňovalo výsledný efekt. Plochá malba obkladového zdiva byla levnější metodou, ale

⁵⁴ Trümper, M. 1998: *Wohnen in Delos: Eine baugeschichtliche Untersuchung zum Wandel der Wohnkultur in hellenistischer Zeit*. Rahden.

stále velmi impozantní. Podobně mohly sloužit i mozaikové podlahy. Kdo si nemohl dovolit velkou mozaiku tvořenou pravidelnými tesserami doplněnými *emblematy* a znázorňující složité motivy, mohl ušetřit tím, že celou mozaiku nebo jen její část dal zhotovit z levnějšího materiálu, např. nepravidelných tesser nebo kamenných úlomků, či zjednodušil nebo zmenšil motiv, který viděl např. u bohatšího souseda na mozaice a kterému se chtěl připodobnit (Westgate 2010, 504–505).

Pokus o napodobení výzdoby bohatších domů je patrný např. v Domě Masek na Délu (Obr. 56). Tento dům patří v této oblasti k těm, které mají největší rozsah mozaikové podlahové krytiny. Mozaiku obsahují tři velké místnosti (E, G a I) a jedna menší (H). Převažují na nich polychromní figurální motivy. Avšak všechny mozaiky jsou sestaveny z poměrně hrubých tesser většinou nepravidelného tvaru a zasazených nepřliš pečlivě a spíše dál od sebe, pouze místnost E byla opatřena mozaikou s jemným *emblematem* uprostřed (Obr. 57, viz také 3.5.1). Avšak toto *emblema* se nezdařilo správně vložit do mozaiky, čemuž nasvědčuje mezera kolem panelu, která je jen hrubě zamaskovaná. V mozaikách jsou také, jak již bylo zmíněno výše, použity místo účelově vytvořených tesser fragmenty skleněných nádob. Toto naznačuje, že majitel domu chtěl vytvořit na pohled skvostně vypadající mozaikové podlahy, ale použitím levnějšího materiálu a kvůli poněkud horší pečlivosti při jejich zhotovení výrazně ušetřil na jejich provedení. Úspory na nákladech se také projevují v nepřliš pečlivé nástěnné omítce a v druhotném využití materiálu na stavbu peristylu, který obsahoval sloupy ze tří různých typů materiálu a nejméně čtyři různé styly dórských hlavic. Úsilí o změnu dekorace za účelem přizpůsobení se a zároveň vyrovnání se sousedům lze vidět v místnosti I. Zde byla původní prostá černá omítka v dolní části stěny nahrazena malovaným mramorováním a centrální část mozaiky na podlaze byla odstraněna a do volného místa byl vložen motiv panathénajské amfory a palmové ratolesti s malým ptákem v dolní části. Majitel chtěl ve svém domě pravděpodobně vytvořit něco, co bylo v té době módní, ale změnu dekorace chtěl provést tak, aby co nejvíce ušetřil. Tyto nové prvky zřejmě viděl v sousedních domech, jako např. v Domě Trojzubce, a chtěl je napodobit i ve svém domě, aby nezůstával v rámci délské společnosti pozadu. Všeobecně celková dekorace v Domě Masek značí, že cílem majitele bylo onou dekorací ohromit ostatní, ale neměl na její kvalitní provedení dostatek finančních prostředků, proto musel využít různých způsobů, jak dosáhnout požadované podoby, ale přitom ušetřit (Westgate 2000b, 398; Westgate 2010, 508–509).

Dalším příkladem na Délu, na kterém lze ukázat majitelovu snahu zapůsobit, ale provést to levnějším způsobem, může být mozaika z Domu Tritónů (Obr. 60). Mozaika je sestavena z ještě hrubších materiálů (nepravidelné tessery a kamenné úlomky), než jsou mozaiky v Domě

Masek (Obr. 57 a 58), ale je provedena tak, že se svými zjednodušenými obrysy, omezenou škálou použitých barev (černá, bílá, šedá a červená) a námětem zobrazujícím Tritónku a zřejmě Tritóna,⁵⁵ který se nedochoval, podobá oblázkové mozaice. I za využití poměrně levného materiálu majitel docílil dobrého výsledku, který navíc svou podobou mohl poukazovat na klasické umění, čímž zvýšil významnost oné místnosti, v níž byla mozaika položena, podobně jako tak činili ti, kteří vybavovali v období helénismu své domy četnými kopiemi a napodobeninami klasických soch (Westgate 2000b, 409; Westgate 2010, 509).

Stejně tak je vidět snaha o přizpůsobení se novým trendům v představě vchodů do místnosti. V helénistickém období stoupla oblíbenost v symetrickém umístění prvků dekorace a zároveň i v centrálním umístění vstupů do hlavních místností *oeci*. Proto někteří majitelé původní vchod, který byl umístěn mimo střed kvůli rozložení lehátek uvnitř místnosti, zazdili a vytvořili nový uprostřed např. protější stěny, jako tomu bylo v jedné přijímací místnosti v *Îlot des bijoux* na Délu (Westgate 2010, 509–510).

Délos byl v době pozdního helénismu obchodním centrem, což znamenalo, že zde žila velká společnost lidí, která byla, co se týče jejich původu a postavení, velmi různorodá. Žili tam i lidé, kteří byli potomky otroků. Ovšem na Délu mohli začít nový život a odpoutat se od svého původního postavení, záleželo jen na tom, jak dokáží zapůsobit na ostatní obyvatele na ostrově. Toho mohli dosáhnout mimo jiné právě i způsobem provedení dekorace svých domů, která utvářela prostředek vyjádření toho, jak tito majitelé chtěli být vnímáni ostatními. Mohli jejím prostřednictvím ukazovat to, že jsou schopni se vyrovnat těm úspěšnějším a bohatším lidem, někdy za využití úspornější výzdoby v podobě jednodušších motivů či levnějších materiálů. A mohli tak dokázat, že mají jisté postavení v dané společnosti a že jsou hodni toho, aby byli do ní integrováni. Toto úsilí délských obyvatel vyrovnávat se či předhánět se s ostatními v zařizování svých domovů může být doloženo i skutečností, že právě Délos obsahuje téměř polovinu všech tesserových mozaik známých z helénistického období.⁵⁶ Tato snaha také vysvětluje, proč na Délu bývají i menší domy zařízené tak okázale (Westgate 2010, 511).

⁵⁵ Motiv Tritónů byl typický pro oblázkové mozaiky (Westgate 2010, 509).

⁵⁶ Z 283 tesserových mozaik známých z řeckých lokalit z období do vyplnění Délu v r. 69 př. Kr. pochází 146 z tohoto ostrova (Westgate 1998, pozn. 27, 112).

5.3 Změna ve využití prostoru od pozdně klasického do pozdně helénistického období na základě mozaik

Domy klasického období (např. Obr. 118) mívaly obvykle pouze jeden vchod, který býval od interiéru domu oddělen chodbou a nějakou vizuální překážkou, např. záhybem zdi chodby, která vedla do dvora, takže příchozí měli od vchodu blokovaný pohled do vnitřního prostoru v domě a přístup do *andra* nebyl přímočarý. Domy se skládaly z více místností, které byly rozmístěné okolo centrálního dvora. Tento dvůr sloužil jako hlavní místo dění a byla z něj přístupna většina místností. Některé místnosti mohly být vzájemně propojené. Helénistické domy (např. Obr. 102) mají obecně podobný půdorys – řadu místností okolo centrálního dvora – ale častěji mívají více než jeden vchod, přičemž příchozí návštěvník od hlavního vchodu mívá mnohdy přímočarou či nejkratší možnou cestu do přijímací místnosti typu *oecus*. Jednotlivé místnosti jsou častěji vzájemně propojené a umožňují tak více možností pohybu po domě. Některé helénistické domy mají dvory dva a často bývají opatřeny peristylem. Tyto základní rozdíly se také promítají do rozvržení a podoby dekorace jednotlivých domů, včetně jejich mozaikových podlah (Westgate 2007a, 426–427).

V klasickém období se většina oblázkových mozaik v domácím kontextu (téměř 80 %) nacházela v místnostech spojených s hodováním označovaných jako *andrones* a v jejich předsíních. Některé mozaiky ve svatyních a veřejných stavbách této doby také pochází z místností, které jsou spojovány s jídelnami, např. zdobná oblázková mozaika v jedné z jídelen v Pompeiu v Athénách nebo mozaiky v *andrones* dvou staveb v Assu, které mohly sloužit jako místa pro setkání soukromých sdružení či náboženských kultů (Westgate 1998, pozn. 6, 97). V helénistické době, jak bylo řečeno výše (viz 5.1), se mozaikové podlahy mohly nacházet ve více místnostech v domě a neomezovaly se pouze na ty určené pro stolování a přijímání hostů.

V době helénismu má velmi málo místností určených jako jídelny *oeci* zvýšený okraj v místě vyhrazeném lehátkům, který byl tak charakteristický pro jídelny *andrones* klasického období. Ještě se s tímto jevem setkáme v raném helénistickém období, ale později spíše mizí. To může naznačovat změnu ve využití tohoto druhu místnosti. V klasickém období se pravděpodobně používala výhradně pro aktivity jako hodování, popíjení a zábavu, při kterých zúčastnění seděli či pololeželi na lehátkách, která zde byla umístěna trvale. V průběhu helénistického období však mohly být místnosti *oeci* využívány i pro jiné účely, než jen jako jídelny s lehátky. Když místnost neměla podél stěn žádný vyvýšený pás podlahy, po přemístění či úplném odnesení lehátek z místnosti zde mohly probíhat i jiné aktivity, které si však můžeme pouze domýšlet. Zřejmě ale již nebylo nezbytné a také praktické mít místnosti takto upravené

výhradně pro hodování. *Oeci* sice stále mají většinou okraje podlahové krytiny podél stěn prosté či vytvořené hrubší technikou, což naznačuje, že podlaha byla v těchto místech zakryta lehátky (Dunbabin 1999, 305; Westgate 2000b, 414; Trümper 2007, 326), ale tento prostý pás byl někdy užší než šířka lehátka a lehátko pak již zakrývalo zdobnou část mozaiky. Rovněž se zdá, že tato lehátka nepasují přesně do místnosti, jako tomu bylo v jídelnách klasického období. Klasické *andrones* bývaly obvykle standardních velikostí pro určitý počet lehátek (většinou místnost o rozměru 4,5 × 4,5 m pro sedm lehátek) a měly pouze jeden vstup, který nebyl umístěn uprostřed strany místnosti, ale mimo střed stěny v závislosti na mezeře mezi lehátkami na vstupní straně (Obr. 100). Avšak u helénistických *oeci* se tvar i velikost místnosti velmi liší a nebývají přizpůsobené pro umístění lehátek jednotných velikostí podél stěn. To se týká také vchodu do místnosti, který je obvykle situován uprostřed stěny. Do *oecu* také většinou vede více než jeden vstup, přičemž ten druhý je vedlejší a méně důležitý a bývá umístěn buď vzadu místnosti, nebo po straně. Nicméně svou polohou zasazení narušuje případné trvalé umístění lehátek (např. Obr. 54 a 119). Je tedy docela možné, že se tyto místnosti užívaly k různým účelům při různých příležitostech nebo i v různých částech dne (Trümper 2007, 327, 330, 334; Westgate 2007b, 313, 316–317). Změnu v upřednostňování centrálních umístění vstupů do *oeci* před přizpůsobením se rozvržení nábytku v místnosti lze spatřit na podlaze jedné přijímací místnosti domu v Îlot des bijoux na Délu. Tam mozaika u vstupu umístěná mimo střed na severní straně pravděpodobně poukazuje na původní umístění vstupu do místnosti. Ale když byla místnost přičleněna k sousednímu Domu V, vznikl nový vchod do místnosti uprostřed jižní stěny spolu se symetricky umístěným vstupním mozaikovým panelem. Také tam, kde nebylo možné vytvořit centrální vstup do místnosti, bylo někdy zdání symetrie alespoň provedeno v podobě mozaiky. Vstupní mozaikový panel byl pak umístěn na ose hlavního obdélného vzoru podlahové mozaiky, místo aby byl přizpůsoben umístění vchodu (Westgate 2007b, 317). Je tedy zřejmé, že v helénistickém období dekorace podléhala spíše symetrii než zařízení prostoru či poloze vstupů.

Na možné odlišné využití *oeci* může také poukazovat skutečnost, že na tessarových mozaikách položených v těchto místnostech již nebývá tak časté zobrazování mužské bojovnosti a násilí, což bylo charakteristické pro *andrones* s oblázkovými mozaikami. Snad to lze vysvětlit tím, že ony místnosti bývaly někdy užívány celou rodinou, včetně žen, nebo také jistým posunem od agresivnějších militantních hodnot klasického období (Westgate 2012, 198).

Lze si také všimnout, že v období helénismu nemusejí být před místnostmi typu *oeci* nezbytně přítomny předsíně. Toto spolu se skutečností, že z nich byl většinou přístup i do jiných místností, naznačuje, že *oeci* byly mnohem více včleněny do celkového prostoru domu, na

rozdíl od klasických *andrones*, které byly naopak více v izolaci vůči okolí (Westgate 2007b, 321).

Další důležitou změnou v období helénismu byla skutečnost, že se ve větších domech mohlo nacházet i více místností, které sloužily jako jídelny či přijímací pokoje, a majitel si tak mohl vybírat, které hosty bude bavit v kterém pokoji. Také mohly být tyto místnosti mnohem prostornější. Do standardního *andra* klasického období se vešlo zpravidla sedm lehátek, ale později v době helénismu mohly největší *oeci* jich pojmout i deset až patnáct, v závislosti na rozměru lehátek. V takových velkých místnostech mohli hostitelé pořádat setkání velkého počtu osob, což bylo právě v tomto období obvyklé pro zámožné majitele domů, protože tím mohli ukázat své bohatství, zejména když ony místnosti nechali opatřit okázalou dekorací v podobě mozaikových podlah a nástěnných maleb či aplik (Westgate 2000b, 425).

Zdá se tedy, že veřejný prostor zabíral v helénistických domech mnohem rozsáhlejší část než u domů klasického období. Větší část domu je věnována volnočasovým aktivitám a přijímání hostů, zatímco služební prostory jsou natěsnané do úzkých a okrajových prostor. Rozvržení domu a jeho dekorace bylo tedy zřejmě podřízeno zábavě a vytváření dojmu na hosty. Tam, kde to bylo možné, se nejlepší místnosti nacházely podobně jako v klasickém období v severní části domu, kde byly nejlépe osvětleny díky otevřeným dvorům i v zimních obdobích. Avšak zcela nejlepší místnosti byly v období helénismu situované v soukromých domech na horním podlaží. Např. 77% horních podlaží, které lze doložit v domech na Délu, bylo provedeno mnohem přepychověji než přízemí pod nimi. To byla v podstatě novinka, protože pro výskyt zdobných prostor v patře v domech klasického období nejsou žádné nebo jen velmi malé doklady. Jedním z možných vysvětlení tohoto jevu může být to, že hosté bývali přijímáni i v místnostech na horním podlaží. Podle literárních pramenů byla horní podlaží v domech klasického období vyhrazena ženám, zřejmě v období helénismu došlo ke změně ve využití těchto prostor a ženy nebyly tolik vyčleněny z celkového dění v domácnosti, především co se týče jejich kontaktu s vnějším světem, ale není známo, do jaké míry se upustilo od tohoto oddělení. Dalším možným důvodem této změny mohlo být, že snad si i samy ženy mohly zvát své návštěvy a bavit se s nimi právě v prostoru patra, nebo se mužská zábava přesunula z přízemních prostor nahoru, kde nijak nenarušovala běžný chod domácnosti odehrávající se dole v přízemí. Pokud měl dům zdobné přijímací místnosti na obou podlažích, je pravděpodobné, že byly používány podle toho, jaké bylo roční období. Místnosti situované nahoře byly vhodné během zimy, kdy byly na rozdíl od přízemních stále prosvětlené, zatímco v letních horkých měsících se využívaly místnosti v přízemí, protože tam zůstaly příjemně chladné a zastíněné. Je však třeba mít na paměti, že je tato změna patrná především jen v jedné

oblasti a to na ostrově Délu, protože naprostá většina mozaik z horního podlaží pochází právě z Délu (Westgate 2000b, 424–425; Trümper 2007, 332).

Oproti klasickému období se v době helénismu prohloubil v soukromých domech rozdíl mezi služebními či užitkovými prostory a místnostmi určenými pro přijímání hostů. V klasickém období byla všechna dekorace poměrně skromná, v následujícím období byly však reprezentativní místnosti *oeci* výrazně zdobné a propracované. Služební prostory se v domech nacházely většinou mimo části, kde se zdržovaly návštěvy. Pokud byl dům dostatečně velký, byly umístěné zcela odděleně okolo dalšího dvora, či v zadní části domu, která nebyla návštěvě přístupná. Helénistické domy měly také často druhý vchod, který vedl právě do těchto prostých částí domu. Když však byly domy menší a všechny místnosti byly situované okolo jednoho dvora, napomáhala k odlišení prostor dekorace. Pozornost hostů tak byla zaměřena na zdobné místnosti, zatímco prostory určené pro všední aktivity domácnosti byly vůči nim přehlédnutelné. Také skutečnost, že dvory bývaly rovněž provedené zdobně, často opatřené kvalitní mozaikou někdy i s figurálními náměty, značí, že se všední aktivity neprovozovaly v tomto centrálním prostoru v domě, jako tomu mohlo být v domech klasického období, ale že se oblast dvora stala součástí reprezentativních prostor, které měly za cíl především ohromit návštěvníka (Westgate 2000b, 426; Westgate 2010, 505).

6. Repertoár

Podoba oblázkových mozaik byla dána jejich umístěním do jídelen, ve kterých stála podél stěn lehátka, a požadavkem, aby umožňovaly dobrý úhel pohledu pro hodovníky. Kompozice byla tudíž založena na centrálním poli, které obklopovala bordura složená z koncentrických pásů. Centrální pole někdy obsahovalo figurální výjev, ale častěji symetrický kruhový motiv, jako např. hvězdu, rozetu či kolo (např. Obr. 99). Borduru tvořily geometrické a florální pásy, nebo vlysy zvířat či lidských postav, které byly určené pro pohled ve směru od lehátek (např. Obr. 10). Motivy většiny oblázkových mozaik byly nefigurální skládající se z černobílých geometrických vzorů, jako např. vln, meandrů, trojúhelníků a šachovnice. Někdy bývaly pro zvýraznění určitých prvků v mozaice používány obázky přídavných barev, především červené a žluté, nebo do ní byly vkládány polodrahokamy, zejména na oči postav. Většina motivů je dvourozměrná, bez snahy o stínování a naznačení hloubky či zasazení do prostoru. Nápadnou výjimku tvoří skupina mozaik v Pelle, u nichž mozaikáři naopak usilovali o znázornění trojrozměrného účinku – viz 3.2.2 (Dunbabin 1999, 8; Westgate 2012, 187–188, 190).

Ve 3. století př. Kr. se poprvé objevily tesserové mozaiky, které na konci 3. či na počátku 2. století př. Kr. nahradily jednodušší oblázkové jako standardní typ zdobné mozaiky (viz 3.4). Obecné schéma kompozice však bylo v podstatě stejné jak u mozaik oblázkových, tak u mozaik tvořených z opracovaných tesser či jejich levnějších variant, kdy byly některé části zhotoveny např. z kamenných úlomků. Jednalo se rovněž o centrální větší či menší pravoúhlé pole, které bylo buď ponecháno bez vzoru, nebo obsahovalo geometrické, florální či figurální motivy a které bylo ohraničené bordurou složenou z jednoho nebo zpravidla z několika různých koncentrických pásů s geometrickým, florálním či figurálním vzorem. Pokud mozaika pokrývala celou šíři podlahy až ke stěnám, býval vnější pás mozaiky podél stěn nejčastěji prostý bez vzoru, popřípadě v části nacházející se u vstupů mohlo být zakomponováno menší pole s nějakým motivem (např. uvnitř *oeci* nebo u vchodu před nimi – Obr. 54 a 102). Podoba tesserových mozaik je však obecně jednodušší než rozvržení mozaik oblázkových. Dekorace většiny mozaik tvořených z oblázků totiž bývá celistvá, zatímco u většiny tesserových mozaik bývají samotné ornamentální pásy bordury proloženy širšími prostými pásy bez vzoru – Obr. 54 (Westgate 1998, 93, 108, 112; Westgate 2000b, 391). Tato kompozice byla typická v helénistickém období pro všechny prostory v domě bez ohledu na jejich funkci či využití. Mozaiky tak spíše vytvářely v místnosti statický ústřední bod, než aby se svou podobou zaměřovaly na pohybující se pozorovatele a to i v průchozích prostorách, např. v portiku v Domě Trojzubce na Délu (Westgate 2000b, 414; Westgate 2012, 197). Poněkud odlišný

způsob byl však charakteristický pro mozaiky v západním Středomoří. Tam se na podlahách v průchozích prostorech využívalo spíše celoplošných opakujících se vzorů, které tak vytvářely motiv bez jakéhokoliv ústředního bodu, který by vyžadoval zvláštní pozornost a jen jedno určité místo, ze kterého by byl správně viditelný – např. v Domě Tuskánských hlav v Morgantině – Obr. 117 (Westgate 2000b, 419). Pět příkladů se však objevuje i na Délu. Jedna mozaika se skládá celá ze vzoru perspektivních krychlí, ostatní mají po celé ploše dvourozměrný šachovnicový motiv (Joyce 1979, 256).

Na základě toho, v jakých prostorách byly mozaiky položeny, se lišil motiv, který znázorňovaly. Jak již bylo řečeno výše, v nedůležitých místnostech mohly být mozaiky celé bez vzoru nebo s nějakým jednoduchým většinou geometrickým motivem. Na druhou stranu ve významných reprezentativních prostorách bychom našly propracovanější motivy (více viz 5.2). Obecně lze rozdělit ikonografii mozaik na geometrickou, s florálními vzory a s figurálními motivy, mezi něž patří včetně zobrazení lidských postav, také vyobrazení mýtických a skutečných živočichů a různých předmětů. Tyto jednotlivé prvky se pak často vzájemně doplňují. V helénistickém období však převládá podoba centrálního pole mozaiky bez vzoru, nebo je vyplněno opakujícím se nejčastěji geometrickým motivem. Kolem bývá bordura tvořená užšími pruhy v jedné barvě a pásy s geometrickými prvky. Tyto pásy bordury bývají vzájemně odděleny širšími plochami mozaiky bez vzoru. Navzdory dostupné větší škále barev a možnosti vytvoření jemného detailu použitím osekáných kamenů na malé velikosti jsou figurální tesserové mozaiky na rozdíl od oblázkových vzácné a takový motiv většinou tvoří jen malou část z celé podlahy.⁵⁷ Tyto části však bývají zhotoveny velmi pečlivě, v období pozdního helénismu obvykle technikou *opus vermiculatum* – např. Obr. 81 (Joyce 1979, 256; Westgate 1998, 112; Westgate 2000b, 395). Většina pozdně helénistických mozaik je však celkově méně propracovaná a často obsahuje více plochy bez vzoru mezi jednotlivými pásy bordury (Obr. 54). Celkové zjednodušení motivů a menší výskyt figurálních výjevů na helénistických tesserových mozaikách může být vysvětleno buď změnou vkusu ve společnosti, nebo spíše skutečností, že vzrostla poptávka po mozaikách u lidí, kteří chtěli napodobit přepychové domovy elit, ale podobu dekorace museli přizpůsobit svým finančním prostředkům. Opakující se geometrické motivy a velké plochy bez vzoru mohly být zhotoveny rychle a méně odbornými řemeslníky, tudíž vyšly mnohem levněji (Westgate 1998, 114–115; Westgate 2002, 236–237).

⁵⁷ Asi 30% dochovaných oblázkových mozaik obsahuje lidské či pololidské postavy (jako např. kentaury a tritóny), zatímco z celkového množství známých tesserových mozaik tato zobrazení činí jen 7%. Za předpokladu, že všechna odstraněná *emblemata* z jejich původního zasazení měla figurální dekoraci (což je velmi pravděpodobné), poměr těchto mozaik by se sice zvýšil na 11%, ale stále je toto číslo v porovnání s oblázkovými mozaikami nízké. Pokud by se zahrnula i zobrazení zvířat, pak by bylo 43% figurálních mozaik v oblázkové technice a asi 11% v technice tesserové (Westgate 1998, 112).

V Pompejích však převládají figurální zobrazení v centrálních částech mozaik, které mají mnohem jednodušší podobu bordury, obsahující často jen několik či jeden pás s nějakým vzorem nebo jednobarevný bez vzoru. Zbývající část podlahy je prostá. Obecně je u řeckých mozaik centrální pole pouze součástí celkového dekorativního schématu podlahy, kde je mnohdy kladen důraz především na zdobné bordury. V Pompejských mozaikách z období pozdního helénismu je však hlavním prvkem jejich centrální pole – figurální *emblema*. To může být však vysvětleno tím, že byly na této lokalitě objeveny tesserové mozaiky pouze v několika málo domech bohatých majitelů a na podřadnějších místnostech či v domech méně majetných obyvatel bývaly používány krytiny podlah v jiné technice, např. *opus signinum* či *opus sectile* (Dunbabin 1999, 307; Westgate 2000a, 264–265).

Lze však říci, že jak u oblázkových tak rovněž u tesserových mozaik nacházejících se v jídelnách či přijímacích místnostech byl nejoblíbenější dionýsovský námět, ať už v podobě postavy samotného Dionýsa, jeho družiny satyrů a mainád, či také zobrazení mýtů spojených s vínem a další vyobrazení, která souvisí s Dionýsem, jako např. picí nádoby, divadelní masky či úponky břečťanu a vinné révy (Westgate 1998, 102; Dunbabin 1999, 298). Je zajímavé, že se ve vyobrazeních na mozaikových podlahách nenachází výjevy zpodobňující nějaké skutečné historické události či významné bitvy, které by jistě velmi zapůsobily na pozvané hosty a mohly dobře sloužit jako možný předmět diskuze. Jedinou výjimku tvoří tzv. Alexandrova mozaika z Domu Fauna v Pompejích znázorňující bitvu Alexandra Velikého s perským králem Dáreiem III. (Obr. 77). Vysvětlení však může být prosté, takové motivy se pravděpodobně nehodily na tak podřadné místo, jako byla podlaha, po které se chodí. Proč se ale mozaika s vítěznou Alexandrovou bitvou nachází na zemi, i když na podlaze exedry, která sloužila zřejmě jen jako výstavní výklenek v domě, než pro nějakou každodenní činnost, není zcela jasné (Dunbabin 1999, 299).

V tesserové mozaice bylo možné zobrazovat motivy mnohem realističtěji díky možnosti využití větší škály barev. I geometrické motivy tak mohly být zobrazovány v perspektivě se stínováním za využití různých odstínů barvy. Často takto bývá zobrazován např. motiv meandru (Obr. 70), pletence, vejcovce či zubořezu (Obr. 63). Stejně tak mohly být realističtější florální a figurální náměty. Nejdetailněji však mohla být provedena především *emblemata* zhotovená formou *opus vermiculatum* (Joyce 1979, 257; Westgate 2012, 197–198). Pokusy o co nejlepší vykreslení výjevu na mozaikové podlaze mohly vycházet ze snahy napodobit malbu či vzory na textiliích v trvanlivějším kamenném provedení. Zejména stínování či vykreslování obrysů u figurálních mozaik a někdy jejich až iluzivní provedení odkazuje na techniky užívané v nástěnném malířství. Některé náměty mohly přímo kopírovat či napodobovat konkrétní

malířská díla či náměty na jiných mozaikách, což může být patrné např. na některých *emblematech* z Pompejí. Adaptace námětu s holubicemi od Sósa z Pergamu, zmiňovaného Pliniem (*Natur. hist.* XXXVI, 60), se objevuje např. na jedné mozaice na Délu (Obr. 106) či na jedné z Pompejí (Obr. 120). Zdrojem námětů, ve kterých je zobrazeno pár postav proti neutrálnímu pozadí a ve kterých je dobře patrná modelace postav, mohla být rovněž sochařská díla (např. *symplegma* satyra a mainády z Domu Fauna v Pompejích – Obr. 112). Určité prvky zase mohou poukazovat na strukturu tkanin, i když jen velmi málo fragmentů textilií ze starověku se dochovalo, tudíž se lze o jejich vzájemné podobnosti pouze domnívat (např. třásňový okraj bordury mozaiky se zobrazením Berenické II. v Alexandrii – Obr. 47). Trojrozměrné geometrické motivy, jako např. zubořez (Obr. 63), perlovec či vejcevec, jistě měly svou předlohu v architektuře. Některá velká centrální pole mozaikových podlah vyplněná pravidelně se opakujícími geometrickými vzory mohla rovněž odrážet strukturu stropu (De Vos 1991, 45; Ling 1998, 122–123, 125; Dunbabin 1999, 292, 300–301; Pappalardo – Ciardiello 2012, 51, 53; Westgate 2012, 189).

6.1 Existence vzorníků?

Jak již bylo uvedeno výše (viz 4.2 a 4.3), *emblemata* – mozaiková pole s velmi kvalitně vykreslenými detaily, která byla zhotovena za pomoci velmi drobných tesser (*opus vermiculatum*), pravděpodobně vznikala samostatně v dílnách a nejspíš musela být tvořena za pomoci předběžných nákresů v podobě nějakých vzorníků či podle již existujících nástěnných maleb. Nákreby byly zřejmě vytvářeny zručnými mistry mozaikáři či samotnými malíři. Zákazníci si tak mohli buď vybírat z již navržených vzorů, nebo mohli s osobou provádějící nákres onen motiv konzultovat či sami zadávat, jak by měl výjev na mozaice vypadat. V případě pokládání mozaikových podlah na místě však museli mozaikáři spoléhat na jednoduchá rozvržení často jen v podobě mřížek namalovaných či vyrytých na vrstvě, na kterou se měla následně položit mozaika (viz 4.2), ale hlavně byli spíše odkázáni na svou paměť a správný celkový odhad toho, jak by měl daný vzor vypadat. Výsledná podoba mozaiky tedy záležela na míře zkušeností a na zručnosti samotných mozaikářů.

Ovšem na rozdíl např. od vázového malířství nelze u těchto tvůrců motivů v mozaikách, ať už zasazených *in situ* či předem v dílně, rozeznat jeden styl jednotlivce nebo skupiny mozaikářů pracujících v jedné dílně od druhého. Příčinou je také to, že se mozaikáři v helénistickém období jen velmi vzácně podepisovali pod svá díla. Avšak po celé období antiky platí, že signované mozaiky tvoří jen nepatrnou část k celkovému množství mozaik (celkem je dochováno přibližně 70 až 80 signatur z období od 4. století př. Kr. až do 8. století

po Kr.). V žádné době ani na žádném místě nebylo obvyklé, aby mozaikáři signovali svá díla, tudíž, až na pár výjimek, se jména mozaikářů nikdy neopakují na více než jedné mozaice. Např. většinou se opakují, když se nachází v rámci jednoho domu – dvě *emblemata* v Pompejích signovaná Dioskúridem ze Samu jasně tvoří pár – Obr. 80 a 81 (Dunbabin 1999, 270–271). V některých případech je navíc část mozaiky se signaturou poškozená, tudíž nám neposkytuje ani celé jméno jejího tvůrce – např. mozaika s kentauromachií v Athénách z poslední třetiny 4. století př. Kr. obsahuje jen dvě poslední písmena z mozaikářova jména⁵⁸ (Salzmann 1982, 42). Na helénistických mozaikách se signatury objevují většinou v rámci centrálního figurálního výjevu (např. mozaika v Thmuis v Egyptě – Sofilos, Lov na jelena v Pelle v Makedonii – Gnósis),⁵⁹ někdy v pásce tvořící okraje ústředního motivu (mozaika z Domu Delfínů na Délu).⁶⁰ Pokud umělec signoval své dílo, jistě tím vyjadřoval svou hrdost nad svým výtvozem (Donderer 1989, 39, 50), ale zřejmě tak činil především z důvodu vytvoření svého renomé (jakési reklamy schopností či zručnosti tvůrce), protože se zdá, že signatury na helénistických mozaikách se omezují jen na velkolepější díla, což kontrastuje s jejich nevybíravějším použitím v pozdějším římském období. Nicméně v žádném případě nebyla v helénistickém období signována všechna díla vysoké kvality, např. na tzv. Alexandrově mozaice (Obr. 77) žádná signatura není, rovněž na mnoha dochovaných *emblematech*, která byla tak vysoce ceněna bohatými vlastníky domů v období pozdní republiky (Dunbabin 1999, 25–26; pozn. 23, 271). Dá se říci, že je toto zapříčiněno skutečností, že mozaiky patřily nejen v helénistickém období spíše mezi praktická řemesla, než umělecká. S čímž souvisí také zřejmě jejich umístění na podlaze, místu, po kterém se chodí, což samo o sobě může činit umění mozaiky méně důstojné, než např. nástěnné malby. Proto rovněž nejsou k dispozici žádné starověké literární prameny, které by se více zabývaly tvůrci mozaik či organizací jejich práce. Tyto prameny zmiňují spíše význačné sochaře (např. Feidiás, Polykleitos) a malíře (např. Zeuxis, Apellés). Mozaikáři a provozovatelé jiných řemesel (kameník, tesař, atd.) zůstávají spíše anonymní. Jediným mozaikářem, který je jmenovitě zmíněn v literárních pramenech, je Sósos z Pergamu a to v díle Plinia Staršího *Naturalis historia* (XXXVI, 60). Plinius zde vychvaluje dvě Sósosova díla – *asarotos oikos* (nezametená podlaha) a Pijící holubice. Jeho sláva je navíc doložena početnými kopiemi nebo spíše volnými variacemi na jeho díla (Dunbabin 1999, 269–270). Římská adaptace *asarotos oikos* byla nalezena např. na Aventinu, nyní ve Vatikánu, a je signovaná mozaikářem jménem Hérakleitos. Pijící holubice byly objeveny na Délu (Obr. 106),

⁵⁸ (.....)ΩΝ ΕΠΟ(ΗΣΕΝ).

⁵⁹ ΣΩΦΙΛΑΟΣ ΕΠΟΙΕΙ; ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ.

⁶⁰ [ΑΣΚΛΗ]ΠΙΑΔΗΣ ΑΡΑΔΙΟ[Σ] ΕΠΟΙΕΙ.

v Pompejích (Obr. 120) a na jiných lokalitách v Itálii, avšak nejlepší verze pochází z Hadriánovy vily v Tivoli, která by dokonce mohla být přímo kopií originálu (Pollitt 2000, 222), dříve byla považována i za původní Sósovo dílo (Pappalardo – Ciardiello 2012, 118). Lze tedy předpokládat, že nebylo důležité, kdo podlahovou mozaiku zhotovil, ale to, co mozaika zobrazovala, kam byla umístěna a jak kvalitně byla provedena, aby měla co nejlepší účinek na své okolí.

Také pokud existovaly nějaké vzorníky či vzorníkové knihy s předem navrženými a definovanými vzory, na což poukazuje podobnost námětů vyskytujících se na různých místech a v různé době – např. mozaiky vyobrazující satyra objímajícího mainádu nalezené v Thmuis v Egyptě a v Domu Fauna v Pompejích⁶¹ (Obr. 112), nebo mozaiková *emblemata* s motivem koroptve vytahující šperk z košíku v Domu Labyrintu v Pompejích z raného 1. století př. Kr. a v Domu 1 v Ampurias ve Španělsku pozdějšího data (Westgate 1999, 16, pozn. 7, 16), a pokud mozaikáři pracovali podle nich, pak již v podstatě byli těmi, kdo daný motiv přesně či v pozměněné podobě jen přenesli do kamenné mozaiky a tudíž nebyl důvod signovat mozaiku. Tyto vzorníky mohly obsahovat sbírku různých kompozic, schémat, vzorů a námětů. Podle R. Hachlili (2009, 273–275, 278–279) zobrazování živočichů a rostlin, které někdy v daných lokalitách nemohli být spatřeni v přírodě, také může poukazovat na to, že vzhled mnoha motivů byl stanoven v těchto vzornících. Jednotnost podoby a obsahu ve všech typech umění tohoto období je proto pravděpodobně výsledkem již navržených motivů, které byli široce dostupné právě prostřednictvím vzorníků s nákresey. Vzájemné odlišnosti ve stylu a provedení podobných námětů v konkrétních příkladech děl pak mohou být přičteny zručnosti a stylu práce jednotlivých umělců. Snad byly tyto vzorníky uspořádány podle druhů kompozic a typů námětů. Je velmi pravděpodobné, že byly předávány z generace na generaci v rámci jednotlivých rodin mozaikářů či v rámci dílen, což by také vysvětlovalo výskyt podobných motivů v různých časových obdobích. Ovšem žádné takové vzorníky nebyly nalezeny, tudíž se o jejich existenci lze jen domnívat. Zřejmě byly zhotoveny z nějakého netrvanlivého materiálu jako např. papyru, pergamenu nebo dřevěných destiček. Je však také možné, že každá dílna měla svoje zavedené kompozice a náměty, na které se specializovala, a v důsledku předávání svých znalostí učňům, kteří pak mohli působit v jiné dílně či se osamostatnit, nebo vlivem cestování mozaikářů z oné dílny za prací, se podobné motivy šířili i do jiných míst, kde mohli jejich podobu přizpůsobit vkusu a volbě místních zákazníků.

⁶¹ V tomto případě však původním dílem, podle kterého vznikly ony mozaiky, mohlo být spíše sousoší než malba, ale žádné takové se nedochovalo (Westgate 1999, 17).

7. Závěr

Tato diplomová práce byla zaměřena na zkoumání vývoje řeckých mozaik v době helénismu, přičemž předmětem zájmu byl především jejich technologický vývoj, architektonický kontext a význam. V první části byly na vybraných příkladech ukázány charakteristické znaky a typy podlahových mozaik tak, jak se postupně vyvíjely v průběhu helénistické doby, přičemž bylo také zohledněno pozdní klasické období. Z mozaik pozdně klasického období totiž vycházely mozaiky raně helénistické a byly jimi silně ovlivněny.

Řeckými mozaikami, které byly typické pro pozdní klasické období, byly mozaiky tvořené z přírodních oblázků sbíraných z koryt řek nebo mořského pobřeží. Tyto oblázky byly většinou pečlivě tříděny podle barev a velikosti, ale do podlahy byly zasazovány dále od sebe, spáry mezi nimi tak byly více patrné. Na hlavní motivy se zpravidla používaly oblázky o velikosti 1 až 2 cm, do pozadí, či na méně důležitá místa v mozaice mohly být kladeny oblázky o velikosti 5 cm a větší. Zobrazované motivy byly svým účinkem dvourozměrné a provedené ve světlých barvách na tmavém pozadí. Vnitřní detaily postav a zvířat byly vyznačeny velmi jednoduše řadami tmavých oblázků bez stínování, ojediněle byly na některé části (jako např. na ploutve *hippokampů*, nebo lem oděvu postavy) používány přídatné barvy – červená, žlutá a zelená. Nejčastěji byly figurální motivy vyobrazované z profilu, někdy však již v různých natočeních, kromě hlavy (jako např. u Arimaspů v Domě Mozaik v Eretrii). Jednotlivé figury se nepřekrývaly a na mozaikách nebylo naznačeno žádné prostředí.

Oblázkové mozaiky dosáhly v raně helénistické době svého vrcholu. Jednotlivé oblázky byly podle velikosti zasazovány těsněji k sobě, přičemž jejich rozměry byly většinou kolem 1 cm. Vnitřní členění postav a zvířat bylo tvořeno za využití menších oblázků (někdy pouze 0,5 cm velkých) a jednoduchého stínování za využití dalších odstínů barev. U mozaik v palácovém komplexu v Pelle byly obrysy a určité detaily vyznačovány terakotovými nebo olověnými pásky či proužky. Ve vyobrazeních se jednotlivé figury častěji vzájemně překrývají, jsou znázorněny v určité perspektivě a různém natočení a pohybu, včetně hlavy. Na mozaikách již bývá rovněž naznačeno okolní prostředí výjevu, např. pruh země nebo strom. Oproti motivům na pozdně klasických mozaikách, jsou v této době viditelné pokusy o trojrozměrný efekt vyobrazení. Také jsou více používány přídatné barvy a to i na florální motivy. Na pellských mozaikách se navíc již objevují jiné materiály než oblázky a to pravděpodobně polodrahokamy a hliněné korálky pro oči respektive bobule vinné révy ve věnci Dionýsa.

Ve 3. století př. Kr. se do oblázkových mozaik začaly přidávat kousky kamene uměle otesané do určitého tvaru, např. na oči, či téměř čtverhranné, které zároveň mohly poskytnout

chybějící odstíny barev u přírodních oblázků. Čistě oblázkové mozaiky se svým nedostatkem zobrazení přesného detailu a omezenou škálou dostupných barev staly druhořadým typem dekorace podlahy a od této doby až do 2. století př. Kr. vznikaly jejich motivy už jen v bichromní dvourozměrné podobě. Přičemž figurální zobrazení byla opět jednoduchá, často jen siluetově provedená. Vedle těchto smíšených a oblázkových mozaik byly ve 3. století př. Kr. také zhotovovány mozaiky z kamenných úlomků. Nepravidelné úlomky pravděpodobně pocházely z odpadu sochařských a kamenických dílen. Tyto mozaiky však také mohly využívat pravidelněji otesané kameny, někdy blížíci se čtverhranným tesserám, nebo speciálně tvarované kousky, např. větší čtvercový kus na ústa postavy Tritóna na mozaice ze Sparty. Tyto dva nové typy mozaik obsahovaly opět dvourozměrné motivy, většinou bichromní s minimálním vyznačením vnitřního detailu. Postavy byly zobrazovány z profilu, jen na mozaice s Tritónem ze Sparty jsou patrná různá natočení figurálních vyobrazení.

Ke konci 3. století př. Kr. začalo na mozaikách převládat užití pravidelně otesaných čtverhranných tessera a do poloviny 2. století př. Kr. byly tesserovou technikou tvořeny již celé podlahy. Pravidelné kamenné tessery zpravidla o velikosti 1 až 2 cm, někdy doplněné tesserami z terakoty, skla nebo fajánse, umožňovaly mnohem lepší a detailnější provedení motivů a zároveň poskytovaly větší škálu barevných odstínů pro ještě realističtější dojem a znázornění jejich plastičnosti, čehož nešlo dosáhnout za využití oblých přírodních oblázků či úlomků různých tvarů. Ještě jemnějšího detailu bylo dosaženo použitím velmi malých tessera, menších než 0,3 cm. Tato forma mozaiky bývá označována jako *opus vermiculatum* a byla rozšířená v období pozdního helénismu. Užívala se spíše jen na střední části mozaikových podlah, zvaných *emblemata*, než na celé plochy mozaik, protože její provedení bylo mnohem náročnější a také dražší. Někdy se dokonce malovaly barvou spáry mezi jednotlivými tesserami, čímž vznikl barevně ucelenější obraz, který mohl být srovnatelný s díly nástěnného malířství. Avšak i v době pozdního helénismu nadále vznikaly podlahy tvořené méně dokonalými technikami, které také často kvůli úspoře nebo kvůli zvýraznění kontrastu odlišných struktur podlahy doplňovaly méně důležité části mozaiky tesserové, tj. doplňkové pruhy bez vzoru, či místa podél stěn, která měla být zakryta lehátky. Olověné proužky se již používaly spíše jen do geometrických motivů a to jako technologická pomůcka, ne jako doplňující estetický prvek. V 1. století př. Kr. však přestaly být tyto pásy využívány úplně.

Řecké celistvé oblázkové mozaiky s povrchem vytvářejícím nějaký motiv složený z centrálního pole ohraničeného bordurou mají původ v pozdním klasickém období v oblasti pevninského Řecka. Z této doby jsou známy mozaikové podlahy pouze ze soukromých domů. Mozaiky z raného helénismu nalezneme již také na řeckých ostrovech a v oblasti Malé Asie.

Ve 3. a 2. století se řecké oblázkové mozaiky dostaly až do oblasti severního pobřeží Černého moře a výjimečný příklad pochází až z oblasti dnešního Afghánistánu. V západním Středomoří nebyla technika oblázkových mozaik rozšířená, výjimkou byl ostrov Motya u pobřeží Sicílie. Mozaiky se již neomezovaly pouze na soukromé domy, ale byly pokládány také v palácových a veřejných stavbách, např. v lázních. Smíšené mozaiky a mozaiky z úlomků kamene či otesaných kamenů blížících se tesserám, které byly typické pro 3. století př. Kr., se objevují také v severní Africe a nachází se i v chrámových stavbách. Nejvíce pak byla rozšířená technika tesserová, jejíž příklady se vyskytují rovněž v oblasti Blízkého východu nebo v západním Středomoří. Na rozdíl od techniky oblázkové však není znám původ tesserových mozaik. Na základě příkladů mozaik popisovaných v této práci, se zdá velmi pravděpodobné, že se ve východní části Středomoří vyvinula tesserová mozaika z potřeby vytvořit, co nejrealističtější obraz, k čemuž bylo nutné otesávat kamenné dílky či úlomky do jednotného tvaru, který by umožňoval lepší kladení jednotlivých dílků více k sobě tak, aby vznikaly co nejmenší spáry mezi nimi a výsledný obraz působil celistvěji. Samotná technika provedení tesser, tak zřejmě vznikla z podlah tvořených kamennými úlomky a z těch, které ojediněle využívaly speciálně otesané kousky do určitého tvaru na jisté details, které nešly zobrazit za pomoci nepravidelných úlomků kamene. Podobu a styl rozvržení motivů však tesserové mozaiky čerpaly spíše z oblázkových podlah, na které také navázaly v úsilí o napodobení malovaného obrazu. V západním Středomoří ale byly ve 4. a 3. století př. Kr. rozšířené podlahy typu *opus signinum*, které někdy obsahovaly otesané kousky kamene či méně pravidelné tessery zasazené ve větších pravidelných rozestupech po celé ploše. Navíc na prahu místností v domech byly často zasazovány takové tessery těsněji k sobě a někdy tak tvořily jednoduché geometrické vzory. Oblázkové a smíšené mozaiky se tu spíše nevyskytovaly, jen podlahy složené z úlomků. Z oblasti Kyréné v severní Africe pochází podlahy celé tvořené z otesaných kamenů už z 3. století př. Kr. a podlahy typu *opus signinum* využívající roztroušené otesané kameny a celistvé plochy prahů z hrubých tesser se v oblasti Kartága vyskytovaly ještě dříve. Je tedy možné, že západní Středomoří, zejména Sicílie, kde bylo také punské osídlení, bylo ovlivněno oblastí pobřeží severní Afriky a že odtud, se rozšířila technika využívající tessery. Ikonografii a centrální kompozici s řadami bordur však západní tesserové mozaiky přejaly z východních helénistických center.

Druhá část práce byla věnována postupům pokládání mozaik a jejich tvůrcům. Na základě literárních zpráv starověkých autorů Vitruvia a Plinia Staršího a na základě archeologických nálezů lze rekonstruovat proces, jakým byly mozaikové podlahy tvořeny, a že bylo zásadní pečlivě položit několik vrstev pod samotný povrch, ve kterém byly zasazeny jednotlivé dílky

vytvářející různé motivy. O tvůrcích mozaik a o organizaci jejich práce se nedozvídáme mnoho z literárních pramenů pravděpodobně proto, že pokládání mozaik bylo považováno za „pouhé“ řemeslo podobně jako tesařina a jiné. Jediné známé jméno z literárních pramenů je Sósos z Pergamu. Další známá jména mozaikářů pochází ze signatur na samotných mozaikách, nicméně těchto signatur je velmi málo, tudíž nám neumožňují vyvodit nějaké charakteristické znaky stylu tvorby konkrétních umělců, či všechna místa, kde tito mozaikáři působili a kde byli žadaní. Je rovněž zajímavé, že v helénistickém období byla signovaná sice spíše ta lepší díla, ale rozhodně ne všechna, u kterých by se to předpokládalo, jako např. u Alexandrovy mozaiky z Pompejí atd.

V helénistickém období ve 2. a 1. století př. Kr. začaly být velmi oblíbené středové panely mozaik, tzv. *emblemata*, často s figurální výzdobou provedenou v technice *opus vermiculatum*. Nejvíce jich bylo objeveno v Pompejích, ale nachází se rovněž v jiných helénistických centrech, např. v Alexandrii či Pergamu. V několika případech je v mozaikách pod těmito poli dochován pevný podklad z terakoty či kamene, který naznačuje skutečnost, že *emblemata* byla zhotovována na jiném místě a až dokončená byla přenesena a zasazena do mozaik. Dílny, ve kterých byly tyto kusy vytvářeny, se mohly nacházet ve stejném městě jako hotová mozaiková podlaha, ale mohly být také situovány ve vzdálenějších centrech. Na toto poukazuje např. materiál podkladů *emblemata*, který se v místě jejich nálezů nevyskytuje, jako tomu je u *emblemata* signovaných Dioskúridem. O pohybu těchto mozaikových děl mohou svědčit také signatury, které obsahují navíc místo původu mozaikáře. Tato informace však mnohdy spíše značí cestování samotných mozaikářů za prací.

Složitost výjevů a snaha v mozaice se provedením přiblížit malbě předkládá možnost, že zejména takové náročné kusy byly vytvářeny podle nějakých nákrešů vytvořených malíři. Malíři tak mohli být nezbytnou součástí mozaikářských dílen a tato skutečnost by i pak více objasňovala, proč se tolik nepíše v antických literárních pramenech také o mozaikářích, kteří vytvořili mnohdy tak působivá díla. Navíc jistá podobnost některých motivů na různých místech poukazuje na možnou existenci předem připravených vzorníků, z nichž si pak jednotliví zákazníci vybírali náměty na výzdobu svých domovů.

Další stěžejní část předložené práce byla věnována analýze celkového zasazení mozaikových podlah do prostoru staveb a tomu, proč si je lidé nechávali zhotovit ve svých domech.

V helénistickém období byly sice mozaiky pokládány v různých typech staveb, ale jejich výskyt stále převládal v soukromých domech. Nicméně většina domů v této době neměla na podlaze žádné dekorativní mozaiky a na mnohých lokalitách či v celých oblastech se nenašly

ani žádné příklady tohoto druhu umění. Mozaiky se nachází většinou ve větších domech, které mají také honosnou okolní výzdobu – nástěnné malby, štukovou dekoraci apod. Lze proto soudit, že si podlahovými mozaikami nechávala zdobit svůj dům pouze privilegovaná menšina bohatších lidí, buď vládců, společensky významných osob či bohatých obchodníků.

V rámci domu pak mozaiky zdobily především reprezentativní místnosti, které sloužily na přijímání a bavení návštěvníků, nejčastěji ve spojení s pořádáním hostin. V tomto období však byly mozaikami opatřeny také ložnice, dvory, chodby, exedry a další místnosti, u nichž ne vždy lze přesně určit, k čemu sloužily. Na základě podoby a techniky mozaik je kromě rozpoznání účelů místností také možné pozorovat jistou jejich hierarchii a tím i důležitost místnosti, ve které se nacházely. V místnostech pro přijímání hostů bývaly mozaikové podlahy nejzdobnější, obsahovaly spíše figurální nebo florální motivy a byly tvořeny technikou, která v té době byla oblíbenější, tj. v raném helénismu oblázkovou, naopak v pozdním helénismu tessarovou.

Rozvržení mozaikových podlah muselo být také přizpůsobeno prostoru, ve kterém byly položeny. Méně zdobné části byly vyhrazeny místům, která měla být zakryta např. lehátky – v jídelnách pásu podél stěn, v ložnicích zadní části místnosti. Někdy byly mozaiky přizpůsobeny prostoru svým námětem výjevu. U vstupů mohly být apotropaické motivy, v centrálních částech místností – zejména typu *oecus* – pak bývaly zobrazovány motivy poukazující na pohostinnost, prosperitu hostitele (hlavně dionýsové náměty) či na jeho zájmy týkající se např. řecké kultury (divadelní či mytologické výjevy) nebo přírody. Většina mozaik byla však nefigurální.

Mozaikové podlahy si lidé nechávali pokládat proto, že byly pevné a trvanlivé – nedaly se snadno zničit, také proto, že byly omyvatelné a voděodolné, což zejména v místnostech, kde se hodovalo, bylo velmi užitečné. Svými motivy, ať už geometrickými, florálními či figurálními, dekorovaly místnost a naznačovaly tak, její důležitost v domě. Majitelé domů totiž chtěli prostřednictvím mozaik především ohromit své hosty a vyjádřit prosperitu své rodiny. Rovněž bylo jejich cílem přitáhnout pozornost návštěvníků k těmto místnostem. Méně důležité prostory v domě a místnosti pro služebnictvo měly zůstat pro lidi, kteří přišli zvenčí, neviditelné. Mozaiky tak vizuálně od sebe odlišovaly jednotlivé prostory a rozdělovaly dům na soukromou a veřejnější část. Zároveň svým vzhledem a početností v domě zprostředkovávaly hostům informace, ač i zkrácené, o postavení a zámožnosti majitele domu. Výjevy mozaik mohly také sloužit jako předměty nezávazné konverzace zpočátku setkání hostů se svým hostitelem či jako náměty poskytující téma pro hlubší diskuzi. Rovněž byly mozaiky prostředkem, jak ukázat, že se daná rodina byla schopná přizpůsobit své době a společnosti, které byla součástí. Pokud např. nějaká významná osoba ve městě měla ve svém domě nějakou mozaiku v určité technice a

s určitým motivem, pak se pravděpodobně ti méně významní či méně majetní chtěli tomuto stylu alespoň přiblížit a v rámci svých možností pak podle toho vytvářeli dekoraci svých domovů. Proto se možná také někdy nachází podobné výjevy ve více domech na stejné lokalitě, přičemž ne vždy jsou ale stejně kvalitního provedení.

Od pozdního klasického období do konce helénistického období se také změnil způsob využití prostoru, což lze také sledovat právě na základě mozaikových podlah. Nejpodstatnějším rozdílem bylo to, že mozaiku mohlo mít v době helénismu více místností v domě a to i na horním podlaží, přičemž právě tam byly mozaiky mnohem zdobnější než v přízemí (to se týká spíše ale jen Délu). Další změna se projevila v pojetí mozaiky na podlaze v hlavní místnosti v domě – v *oecu*. Oproti *andru* zde totiž nebyl vyvýšený pás podlahy podél stěn a ani šíře tohoto prostšího pásu již neodpovídala standardní šíři lehátek. Rovněž umístění vchodů do těchto místností nekorespondovalo s jejich rozestavením kolem stěn. To naznačuje, že tyto místnosti již nemusely sloužit pouze jako místa pro hodování a bavení se s hosty, ale mohly mít po odnesení lehátek i jiné využití. Tyto místnosti se také více staly součástí domu, nebyvaly již oddělovány předsíněmi a většinou byl k nim od hlavního vstupu do domu přímočarý přístup. Bohatší majitelé měli také ve svých domech více takových místností, zpravidla různě velkých a různě vyzdobených, aby mohli rozlišovat mezi svými hosty, zároveň tím opět poukazovali na své bohatství a důležitost.

Závěrečná část diplomové práce se ve stručnosti zaměřila na repertoár helénistických mozaik, kde shrnula hlavní specifika. Rozvržení všech typů mozaik užívaných v době helénismu bylo v podstatě stejné. Jednalo se o centrální pole, které bylo ohraničené jedním či více pásy bordury. Na rozdíl od pozdně klasického období bylo však mnohem důležitější pole uprostřed, ne bordura. Na něm převládaly motivy geometrické či florální. Figurální zobrazení byla méně častá. Na oblázkových mozaikách činila podíl 43 %, na mozaikách tessarových pouhých 11 %. Počet složitých námětů se tedy v průběhu helénistického období výrazně snížil. Nejpravděpodobnějším důvodem mohla být skutečnost, že si mozaikové podlahy nechávali zhotovit i ti, kteří si nemohli dovolit nákladné figurální scény, ale chtěli mít ve svých domech alespoň nějaké prvky bohatších občanů, ač v mnohem skromnější podobě.

Z figurálních motivů převládaly dionýsovske náměty. Mezi geometrickými byl oblíbený zejména meandr, pak pletenec či zubořez. Jednotlivé náměty či jejich prvky mohly čerpat z námětů známých z nástěnných maleb, reliéfů, soch, či tkanin nebo z určitých architektonických prvků, včetně struktury stropu. Mohly také existovat nějaké vzorníky motivů, snad v podobě nákrešů, které se předávaly od mistrů k učňům či z generace na generaci, na což poukazují podobné náměty mozaik na různých místech a v různých dobách.

8. Seznam použité literatury:

Primární literatura

Athénaios, *Deipnosophistai* = Athénaios: *The Deipnosophists*. Anglický překlad C. D. Yonge. London 1854.

Diogenés Laertios, *Vitae* = Diogenés Laertios: *Lives of Eminent Philosophers*. Anglický překlad R. D. Hicks. Cambridge 1972.

Homér, *Il.* = Homéros: *Ílias*. Překl. O. Vaňorný. Rezek. Praha 2007.

Plinius Starší, *Natur. hist.* = Gaius Plinius Secundus: *Naturalis historia*. Bibliotheca Teubneriana. Editor: Karl Mayhoff. Leipzig 1906.

Plinius Starší, *Natur. hist.* = Gaius Plinius Secundus: *The Natural History*. Anglický překlad J. Bostock. London 1855.

Suetonius, *De vita Caes.* = Gaius Suetonius Tranquillus: *The Lives of the Twelve Caesars*. Anglický překlad A. Thomson. Philadelphia 1889.

Vitruvius, *De archit.* = Marcus Vitruvius Pollio: *De architectura libri decem*. Bibliotheca Teubneriana. Editor: Fritz Krohn. Leipzig 1912.

Vitruvius, *De archit.* = Marcus Vitruvius Pollio: *Deset knih o architektuře*. Překl. A. Otoupalík. Antická knihovna 42. Praha 1979.

Sekundární literatura

Andreae, B. 2003: *Antike Bildmosaiken*. Mainz.

Becker, K. 2014: Preserving Archaeological Mosaic Pavements: A Discussion of Context and Access. *Chronika Graduate Student Journal* 4, 51–64.

Bingöl, O. 1997: *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*. Mainz.

Brown, B. R. 1957: *Ptolemaic Paintings and Mosaics and The Alexandrian Style*. Cambridge, Mass.

De Vos, M. 1991: Paving techniques at Pompeii. *Archaeological News* 16, 36–60.

Donderer, M. 1989: *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung*. Erlangen.

- Dunbabin, K. M. D. 1979: Techniques and materials of Hellenistic mosaics. *American Journal of Archaeology* 83, 265–277.
- Dunbabin, K. M. D. 1994: Early pavement types in the west and the invention of tessellation. In: Johnson, P. – Ling, R. J. – Smith, D. J. (eds.): *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held at Bath, England, on September 5–12, 1987. Volume I. Journal of Roman Archaeology Supplementary Series* 9, 26–40.
- Dunbabin, K. M. D. 1999: *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge.
- Fischer, P. 1971: *Mosaic: History and Technique*. New York.
- Franks, H. 2014: Traveling, in Theory: Movement as Metaphor in the Ancient Greek Andron. *Art Bulletin* 96/2, 156–169.
- Hachlili, R. 2009: *Ancient mosaic pavements – themes, issues and trends*. Leiden.
- Joyce, H. 1979: Form, function and technique in the pavements of Delos and Pompeii. *American Journal of Archaeology* 83, 253–263.
- Kriseleit, I. 1985: *Antike Mosaiken*. Berlin.
- Lavin, I. 2005: Reason and Unreason at Olynthus. *La mosaïque gréco-romaine IX Actes du IXe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale Roma 5-10 novembre 2001, Paris-Roma Ecole française de Roma*, 933–940.
- Ling, R. 1998: *Ancient mosaics*. Princeton.
- Pappalardo, U. – Ciardiello, R. 2012: *Greek and Roman Mosaics*. New York.
- Phillips, K. M. Jr. 1960: Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily. *The Art Bulletin* 42/4, 243–262.
- Pollitt, J. J. 2000: *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge.
- Robertson, C. M. 1965: Greek mosaics. *Journal of Hellenic Studies* 85, 72–89.
- Robertson, C. M. 1982: Early Greek Mosaic. In: Barr-Sharrar, B. – Borza, E. N. (eds.): *Macedonia and Greece in late classical and early Hellenistic times*, 241–249.
- Salzmann, D. 1982: *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*. Archäologische Forschungen 10. Berlin.
- Stewart, A. – Martin, S. R. 2003: Hellenistic Discoveries at Tel Dor, Israel. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 72/2, 121–145.

- Tesař, F. – Klouda, A. 1988: *Mozaikářství. Učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář. Praha.*
- Trümper, M. 2007: Differentiation in the Hellenistic houses of Delos: the question of functional areas. In: Westgate, R. – Fisher, N. – Whitley, J. (eds.): *Building Communities: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond*. London, 322–334.
- Tsakirgis, B. 1989: The decorated pavements of Morgantina I: the mosaics. *American Journal of Archaeology* 93, 395–416.
- Westgate, R. 1998: Greek mosaics in their architectural and social context. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 42, 93–115.
- Westgate, R. 1999: Genre and originality in Hellenistic mosaics. *Mosaic* 26, 16–25.
- Westgate, R. 2000a: *Pavimenta atque emblemata vermiculata*: regional styles in Hellenistic mosaic and the first mosaics at Pompeii. *American Journal of Archaeology* 204, 255–275.
- Westgate, R. 2000b: Space and decoration in Hellenistic houses. *Annual of the British School at Athens* 95, 391–426.
- Westgate, R. 2002: Hellenistic mosaics. In: Ogden, D. (ed.): *The Hellenistic World: New Perspectives*. London, 221–251.
- Westgate, R. 2007a: House and Society in Classical and Hellenistic Crete: A Case Study in Regional Variation. *American Journal of Archaeology* 111/3, 423–457.
- Westgate, R. 2007b: Life's Rich Pattern: decoration as evidence for room function in Hellenistic houses. In: Westgate, R. – Fisher, N. – Whitley, J. (eds.): *Building Communities: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond*. London, 313–321.
- Westgate, R. 2010. Interior decoration in Hellenistic houses: context, function and meaning. In: Ladstätter, S. – Scheibelreiter, V. (eds.): *Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum, 4. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.: Akten des Internationalen Kolloquiums vom 24.–27. Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Archäologische Forschungen* 18. Wien, 497–528.
- Westgate, R. 2012: Mosaics. In: Smith, J. T. – Plantzos, D. (eds.): *A companion to Greek art*. Oxford, 184–199.
- Wootton, W. 2012: Making and Meaning: The Hellenistic Mosaic from Tel Dor, *American Journal of Archaeology* 116/2, 209–234.

9. Internetové zdroje

http://www.turkmenistan.gov.tm/_eng/?id=1037

10. Tab.: Přehled řeckých mozaik

Vysvětlivky:

* Pásky – mozaika může obsahovat terakotové (terak.) či olovené (olov.) pásky nebo žádné.

** Kombinace – mozaika je z větší části bichromní, ale využívá přídatné barvy na některé detaily.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezů	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	obložky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
1	1	0	0	0	0	0	0*	bichromní	1	1	1	Olynthos, pevninské Řecko	andron	4. st. př. Kr.	Obr. 12	Salzmann 1982, 99, Nr. 78.
2	1	0	0	0	0	0	0	kombinace**	1	1	1	Olynthos, pevninské Řecko	andron	4. st. př. Kr.	Obr. 8	Salzmann 1982, 102, Nr. 87.
3	1	0	0	0	0	0	0	kombinace	1	1	1	Olynthos, pevninské Řecko	předsíň	4. st. př. Kr.	Obr. 9	Salzmann 1982, 102, Nr. 88.
4	1	0	0	0	0	0	0	kombinace	1	1	1	Eretrie, pevninské Řecko	andron	4. st. př. Kr.	Obr. 10	Salzmann 1982, 90-91, Nr. 37; Dunbabin 1999, 8.
5	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	0	0	kombinace	0	1	1	Sikyón, pevninské Řecko	?	4. st. př. Kr.	Obr. 11	Salzmann 1982, 111-112, Nr. 117; Pappalardo - Ciardiello 2012, 57.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
6	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	0	0	kombinace	0	1	1	Sikyón, pevninské Řecko	?	pol. 4. st. př. Kr.	Obr. 13	Salzmann 1982, 112, Nr. 118; Dunbabin 1999, 9.
7	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	? polodrahokamy	terak.	kombinace	0	1	1	Pella, Makedonie	andron	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 14	Salzmann 1982, 105, Nr. 98; Dunbabin 1999, 13.
8	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	hliněné korálky, ? polodrahokamy	terak., olov.	kombinace	0	0	1	Pella, Makedonie	andron	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 15	Salzmann 1982, 104, Nr. 96; Dunbabin 1999, 13.
9	1/1 - 9 cm	0	0	0	0	0	0	bichromní	1	0	0	Pella, Makedonie	předsíň	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 17 (vpravo)	Salzmann 1982, 106, Nr. 99.
10	1/3 - 9 cm	0	0	0	0	0	0	bichromní	1	0	0	Pella, Makedonie	předsíň	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 17 (vlevo)	Salzmann 1982, 104, Nr. 94.
11	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	? polodrahokamy	terak., olov.	kombinace	1	0	1	Pella, Makedonie	andron	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 18	Salzmann 1982, 106, Nr. 101; Dunbabin 1999, 12.
12	1/0,5 - 1 cm	0	0	0	0	? polodrahokamy	0	kombinace	1	1	1	Pella, Makedonie	andron	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 19	Salzmann 1982, 107-108, Nr. 103; Dunbabin 1999, 12.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
13	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	? polodrahokamy	0	kombinace	1	1	1	Pella, Makedonie	andron	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 20	Salzmann 1982, 108, Nr. 104.
14	1	0	0	0	0	0	0	kombinace	1	1	1	Vergina, Makedonie	andron	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 21	Salzmann 1982, 114, Nr. 130; Dunbabin 1999, 15.
15	1/1 - 4 cm	0	0	0	0	0	0	bichromní	0	1	1	Sinópé, Malá Asie	?	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 22	Salzmann 1982, 113, Nr. 123; Bingöl 1997, 70.
16	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	0	0	? kov	0	kombinace	1	1	1	Assos, Malá Asie	?	posl. čtvrt. 4. st. př. Kr.	Obr. 23	Salzmann 1982, 85, Nr. 16; Bingöl 1997, 70-71.
17	1	0	0	0	0	0	0	bichromní	1	1	1	Motya, Sicílie	peristyl	? 4. - 3. st. př. Kr.	Obr. 31	Salzmann 1982, 97, Nr. 72.
18	1/1 - 3 cm	0	1/0,5 - 3 cm	0	0	terakotové kousky	olov.	kombinace	1	1	1	Lebena, Kréta	Asklépeion	? 4. - 1. st. př. Kr.	Obr. 33	Salzmann 1982, 117, Nr. 137; Dunbabin 1999, 18-19.
19	1/1 cm	0	0	0	0	0	olov.	bichromní	0	1	1	Rhodos, ostrovní Řecko	andron	3. st. př. Kr.	Obr. 24	Salzmann 1982, 111, Nr. 114.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezů	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
20	1	0	0	0	1	0	olov.	bichromní	1	0	1	Rhodos, ostrovní Řecko	andron	3. st. př. Kr.	Obr. 25	Salzmann 1982, 110-111, Nr. 113.
21	1/1 cm	0	0	0	0	0	0	bichromní	1	1	1	Rhodos, ostrovní Řecko	?	3. st. př. Kr.	Obr. 26	Salzmann 1982, 110, Nr. 112.
22	0	1	1	0	0	0	0	bichromní	0	1	0	Priéné, Malá Asie	?	3. st. př. Kr.	Obr. 36	Salzmann 1982, 124-125, Nr. 168; Bingöl 1997, 77.
23	0	1	1	0	0	terakotové kousky	0	bichromní	1	1	1	Erythrai, Malá Asie	?	? 3. st. př. Kr.	Obr. 37	Dunbabin 1979, 271-272; Salzmann 1982, 121-122, Nr. 154; Bingöl 1997, 74, 76.
24	0	1/0,5 - 3 cm	1/1,5 - 2 cm	0	1	terakotové kousky	0	kombinace	1	1	1	Sparta, pevninské Řecko	?	? 3. st. př. Kr.	Obr. 39	Dunbabin 1979, 270-271; Salzmann 1982, 125, Nr. 169.
25	0	0	1	0	0	0	0	bichromní	1	0	0	Gela, Sicílie	práh	? před r. 282 př. Kr.	Obr. 45	Dunbabin 1994, 27.
26	1/0,5 - 1,5 cm	0	0	1/0,7 - 1 cm	1	0	olov.	kombinace	0	0	1	Alexandrie, Egypt	?	1. pol. 3. st. př. Kr.	Obr. 34	Salzmann 1982, 115 - 116, Nr. 133.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
27	1/0,5 - 2 cm	0	1/1 - 1,5 cm	1/1 cm	1	tessery z terakoty, fajánse a skla	0	kombinace	1	1	1	Alexandrie, Egypt	?	1. pol. 3. st. př. Kr.	Obr. 46	Dunbabin 1999, 23; Andraea 2003, 32-33;
28	0	1	0	0	1	0	olov.	bichromní	1	1	1	Pergamon, Malá Asie	Asklépeion	pol. 3. st. př. Kr.	Obr. 35	Dunbabin 1979, 272; Salzmann 1982, 124, Nr. 166; Bingöl 1997, 71, 73.
29	1/0,5 - 2 cm	0	1	0	1	0	0	kombinace	1	1	1	Olympie, pevninské Řecko	pronaos Diova chrámu	po pol. 3. st. př. Kr.	Obr. 32	Dunbabin 1979, 274-275; Salzmann 1982, 117-118, Nr. 138.
30	0	1/2 - 3 cm	0	0	0	0	0	kombinace	1	1	1	Lykosúra, pevninské Řecko	cela Despoinina chrámu	2. pol. 3. st. př. Kr.	Obr. 38	Dunbabin 1979, 271; Salzmann 1982, 123, Nr. 162.
31	1	0	1	1	0	0	olov.	bichromní	1	1	1	Klazomenai, Malá Asie	andron	pozdní 3. st. př. Kr.	Obr. 41	Salzmann 1982, 76-77; Bingöl 1997, 78.
32	0	0	0	1	0	0	0	kombinace	1	0	0	Megara Hyblajská, Sicílie	práh	před r. 214 př. Kr.	Obr. 44	Dunbabin 1994, 32.
33	0	0	1	1/1 cm a menší	1	tessery z terakoty	0	kombinace	1	0	1	Morgantina, Sicílie	andron	před r. 211 př. Kr.	Obr. 42	Phillips 1960, 244-245.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezů	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
34	0	1	1/1,5 - 2 cm	1/1 - 2 cm	1	0	0	bichromní	1	1	1	Morgantina, Sicílie	andron	před r. 211 př. Kr.	Obr. 43	Dunbabin 1994, 29.
35	0	0	0	1/0,1 - 1 cm	0	tessery z fajánse	olov.	polychromní	1	0	1	Thmuis, Egypt	?	okolo r. 200 př. Kr.	Obr. 47	Brown 1957, 67-68; Dunbabin 1999, 24-26.
36	1/2 - 6 cm	0	0	0	0	0	0	bichromní	1	0	0	Eretrie, pevninské Řecko	místnost v lázních	poč. 2. st. př. Kr.	Obr. 27	Salzmann 1982, 93, Nr. 45.
37	0	0	0	1/0,5 cm a menší	0	0	olov.	polychromní	1	0	1	Alexandrie, Egypt	?	1. pol. 2. st. př. Kr.	Obr. 48	Westgate 2002, 231-232; Andreae 2003, 38.
38	0	0	1/? 1,5 × 2 cm	1	1	0	0	bichromní	1	0	0	Kyréné, severní Afrika	jižní Hestiatorion	1.pol. 2. st. př. Kr.	Obr. 71	Dunbabin 1979, 270.
39	0	0	1/? 1,5 × 2 cm	1	0	0	0	bichromní	1	0	0	Kyréné, severní Afrika	severní Hestiatorion	1.pol. 2. st. př. Kr.	Obr. 72	Dunbabin 1979, 270.
40	0	0	0	1/0,05 - 0,3 cm	0	tessery ze skla	olov.	polychromní	1	1	1	Pergamon, Malá Asie	místnost s oltářem v paláci	okolo pol. 2. st. př. Kr.	Obr. 49	Bingöl 1997, 85-87; Andreae 2003, 42, 44.

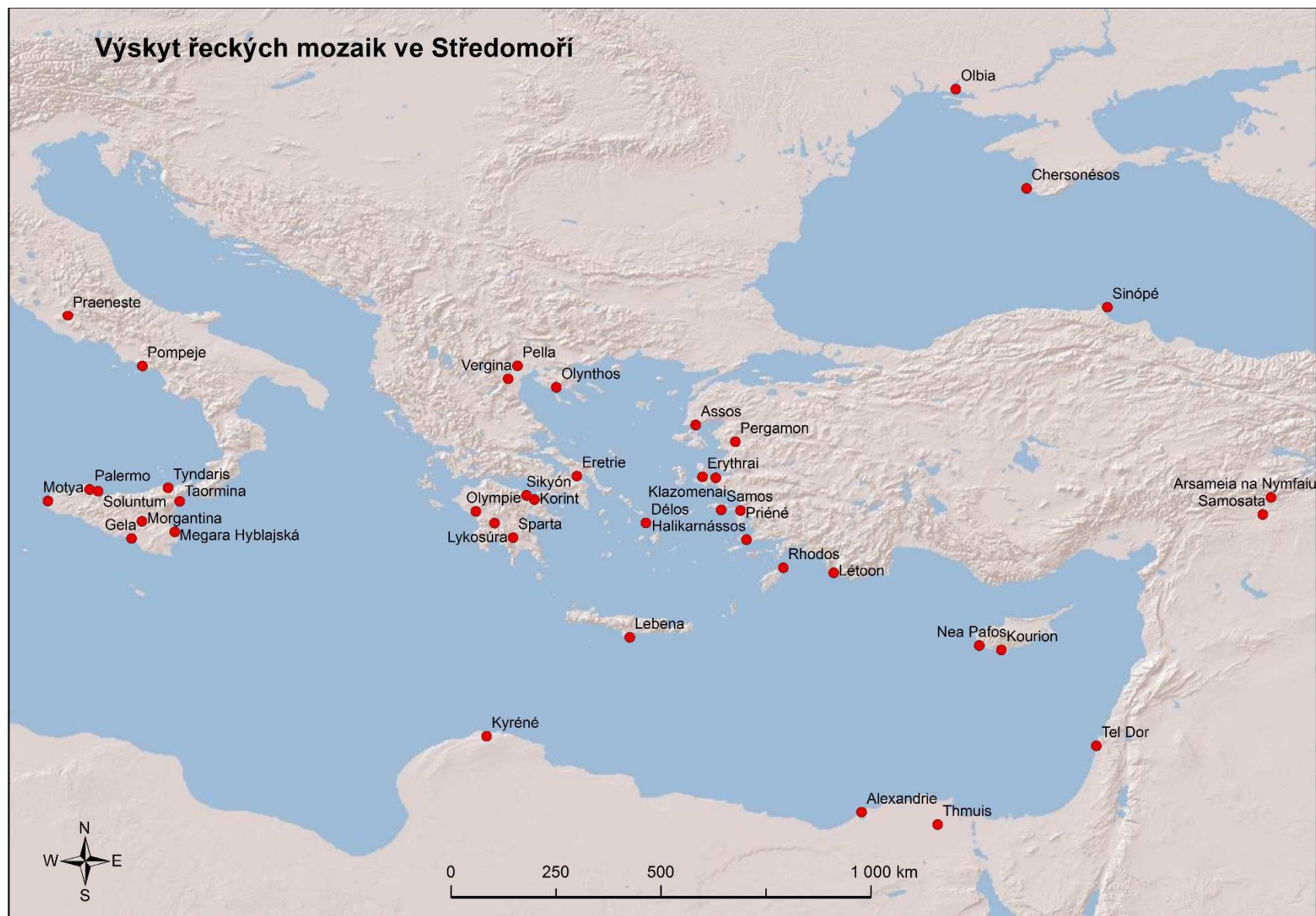
číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
41	0	0	0	1/0,1 - 1,2 cm	0	0	olov.	polychromní	1	1	1	Pergamon, Malá Asie	oecus	okolo pol. 2. st. př. Kr.	Obr. 50	Bingöl 1997, 83, 85; Dunbabin 1999, 28-29; Andreae 2003, 44, 46-47.
42	0	0	0	1/ menší než 0,1 cm	0	tessery z terakoty, fajánse a skla	0	polychromní	0	0	1	Délos, ostrovní Řecko	impluvium	166 - 69 př. Kr.	Obr. 55	Dunbabin 1999, 32-33; Andreae 2003, 56.
43	0	0	0	1/0,5 - 0,8 cm	0	fragmenty skleněných nádob	0	polychromní	1	1	1	Délos, ostrovní Řecko	oecus	166 - 69 př. Kr.	Obr. 56 (místnost g)	Dunbabin 1999, 35; Westgate 2010, 508.
44	0	0	0	1/0,5 - 0,8 cm	0	fragmenty skleněných nádob	0	polychromní	1	1	1	Délos, ostrovní Řecko	oecus	166 - 69 př. Kr.	Obr. 56 (místnost i)	Dunbabin 1999, 35; Westgate 2010, 508.
45	0	0	0	1/0,5 - 0,8 cm a menší	0	fragmenty skleněných nádob	0	polychromní	1	0	1	Délos, ostrovní Řecko	oecus	166 - 69 př. Kr.	Obr. 56 (místnost e) a Obr. 57	Dunbabin 1999, 35; Andreae 2003, 57; Westgate 2010, 508.
46	0	0	0	1/0,5 - 0,8 cm	0	fragmenty skleněných nádob	0	polychromní	1	1	1	Délos, ostrovní Řecko	? oecus	166 - 69 př. Kr.	Obr. 56 (místnost h) a Obr. 58	Dunbabin 1999, 35; Westgate 2010, 508.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
47	0	0	0	1/0,3 cm ² - 0,6 cm	0	tessery z fajánse a skla	0	polychromní	1	1	1	Tel Dor, Izrael	? oecus	2. pol. 2. st. př. Kr.	Obr. 70	Stewart - Martin 2003, 132-134, 138, 141; Wootton 2012, 209-211.
48	0	0	0	1	0	0	0	polychromní	1	0	1	Samos, ostrovní Řecko	Pythagoreio	150 - 30 př. Kr.	Obr. 59	Westgate 2002, 238.
49	0	0	0	1	0	0	0	polychromní	1	1	0	Halikarnáossos, Malá Asie	? oecus	150 - 30 př. Kr.	Obr. 61	Bingöl 1997, 99.
50	0	0	0	1	0	0	olov.	kombinace	1	0	0	Halikarnáossos, Malá Asie	oecus	150 - 30 př. Kr.	Obr. 62	Bingöl 1997, 99.
51	0	0	0	1	0	0	olov.	kombinace	1	0	0	Létoon, Malá Asie	? oecus	150 - 30 př. Kr.	Obr. 63	Bingöl 1997, 99-100.
52	0	0	0	1/ velmi malé	0	?	0	polychromní	1	0	0	Pergamon, Malá Asie	ložnice	150 - 30 př. Kr.	Obr. 64	Bingöl 1997, 100.
53	0	0	0	1/0,7 cm	0	?	0	polychromní	1	0	0	Pergamon, Malá Asie	? oecus	150 - 30 př. Kr.	Obr. 65	Bingöl 1997, 101.
54	0	0	0	1/až 2,2 cm	0	0	0	kombinace	1	1	1	Arsameia na Nymfaiu, Malá Asie	Hierothesion	150 - 30 př. Kr.	Obr. 66	Bingöl 1997, 106-107.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
55	0	0	0	1/až 2,2 cm	0	0	0	bichromní	1	0	0	Arsameia na Nymfaiu, Malá Asie	Hierotheresion	150 - 30 př. Kr.	Obr. 67	Bingöl 1997, 107.
56	0	0	0	1/cca. 0,1 - 0,25 cm	0	?	0	polychromní	1	0	1	Pompeje, Itálie	chodba	pozdní 2. st. př. Kr.	Obr. 80 a 81	Dunbabin 1999, 44, 46-47; Pappalardo - Ciardiello 2012, 171, 180.
57	0	0	0	1/0,1 - 0,7 cm	0	0	0	polychromní	0	0	1	Praeneste, Itálie	hala svatyně Fortuny Primigenie	pozdní 2. st. př. Kr.	Obr. 83	Dunbabin 1999, 49-51; Pappalardo - Ciardiello 2012, 125.
58	0	0	0	1	0	?	0	polychromní	0	0	1	Praeneste, Itálie	? nymfeum	pozdní 2. st. př. Kr.	Obr. 84	Dunbabin 1999, 49, 51; Pappalardo - Ciardiello 2012, 133.
59	0	1	1	1	0	0	0	bichromní	1	0	1	Délos, ostrovní Řecko	oecus	pozdní 2. - poč. 1. st. př. Kr.	Obr. 60	Dunbabin 1999, 274.
60	0	0	0	1	0	0	0	polychromní	0	1	1	Palermo, Sicílie	?	pozdní 2. - poč. 1. st. př. Kr.	Obr. 75	Dunbabin 1999, 38; Westgate 1999, 21-22.

číslo	typ materiálu/velikost						pásky	barva	výzdobné prvky			místo nálezu	umístění ve stavbě	datace	obrazová příloha	vybraná bibliografie
	oblázky	úlomky kamene	otesané kameny	kamenné tessery	speciálně tvarované kameny	jiné			geometrické	florální	figurální					
61	0	0	0	1	0	?	0	polychromní	1	0	1	Pompeje, Itálie	triclinium	pozdní 2. - 1. st. př. Kr.	Obr. 82	Pappalardo - Ciardiello 2012, 182.
62	0	0	0	1/0,2 cm ² a větší	0	0	0	polychromní	1	0	1	Pompeje, Itálie	exedra	okolo r. 100 př. Kr.	Obr. 77	Dunbabin 1999, 42-43; Andreae 2003, 66-77.
63	0	0	0	1/0,2 cm a větší	0	?	0	polychromní	1	1	1	Pompeje, Itálie	? oecus	okolo r. 100 př. Kr.	Obr. 79	Dunbabin 1999, 43-44.
64	0	0	0	1	0	0	0	polychromní	1	1	1	Samosata, Malá Asie	místnost v paláci	96 - 70 př. Kr.	Obr. 68	Bingöl 1997, 107.
65	0	0	0	1	0	tessery z terakoty, terakotové kousky	0	polychromní	1	1	1	Samosata, Malá Asie	místnost v paláci	96 - 70 př. Kr.	Obr. 69	Bingöl 1997, 110.

11. Mapa



12. Seznam obrazových příloh

- Obr. 1: Podlaha místnosti 49 A obytného domu v Týrintu ze 14. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 1,1).
- Obr. 2: Mozaika ze stavby Megaron 2 v Gordiu z poloviny 8. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 3,1).
- Obr. 3: Mozaika ze západní části agory Lató na Krétě ze 7. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 7,3).
- Obr. 4: Mozaika z cely Héraia na Délu z 6. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 7,1).
- Obr. 5: Oblázková mozaika ze stavby H v Gordiu z poloviny 6. století př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 30).
- Obr. 6: Oblázková mozaika z Lázní Kentaura v Korintu. Detail kentaura v severovýchodním rohu. Poslední čtvrtina 5. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 2).
- Obr. 7: Mozaika ve veřejné stavbě v Olynthu. 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 8,3).
- Obr. 8: Mozaika v *andru* ve Vile Štěstěny v Olynthu. V centrálním poli Dionýsos jedoucí na voze taženém levharty, okolo vlys zobrazující procesí mainád a satyrů. 4. století př. Kr. (podle Lavin 2005, Fig. 2,2).
- Obr. 9: Mozaika v předsíni *andra* ve Vile Štěstěny v Olynthu. Thetis s Néreovnami nesoucími novou zbroj pro Achillea. 4. století př. Kr. (podle Lavin 2005, Fig. 2,1).
- Obr. 10: Mozaika v *andru* (9) a předsíni (8) Domu Mozaik v Eretrii (podle Westgate 1998, Pl. 5). Kolem centrálního pole figurální vlys s Arimaspy bojujícími s gryfy a lvy útočícími na koně. Néreovna na hřbetu hippokampa na poli u vstupu. 4. století př. Kr. (podle Franks 2014, Fig. 4).
- Obr. 11: Mozaika ze Sikyónu ze 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 22,1).
- Obr. 12: Mozaika s Bellerofontem na Pegasovi zabíjejícím chiméru v Domu A VI 3 v Olynthu. 4. století př. Kr. (podle Phillips 1960, Fig. 8).
- Obr. 13: Florální mozaika ze Sikyónu z poloviny 4. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 49).

- Obr. 14: Lov na lva na mozaice v Pelle (podle Dunbabin 1999, Fig. 9). Detail hlavy lva (podle Ling 1998, Fig. 13) a hlavy lovce. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 79).
- Obr. 15: Dionýsos na levhartovi na mozaice v Pelle (podle Franks 2014, Fig. 12). Detail hlavy Dionýsa. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 11).
- Obr. 16: Mozaika s kentaurem a kentaurkou z Pelly – postava kentaura. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Ling 1998, Fig. 2).
- Obr. 17: Geometrické mozaiky z Pelly. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 37,1–2).
- Obr. 18: Únos Heleny Théseem na mozaice z Pelly. Detail vozataje. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 35,1–2).
- Obr. 19: Lov na jelena na mozaice z Pelly. Detail florální bordury (podle Dunbabin 1999, Fig. 12, Fig. 13). Detail lovce. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 81).
- Obr. 20: Amazonomachie na mozaice z Pelly. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 32,1–2).
- Obr. 21: Florální mozaika v místnosti E paláce ve Vergině. Nákres (podle Dunbabin 1999, Fig. 14). Detail. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 39,3).
- Obr. 22: Oblázková mozaika ze Sinópe. Raný helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 42).
- Obr. 23: Mozaika s Eróty z Assu (podle Bingöl 1997, Abb. 43). Detail postavy Níké. Raný helénismus (podle Salzmann 1982, Taf. 62,1).
- Obr. 24: Bellerofontés a Chiméra na mozaice ze Rhodu. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 15).
- Obr. 25: Kentaur držící zajíce na mozaice ze Rhodu. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 46,2).
- Obr. 26: Tritón na mozaice ze Rhodu. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 47).
- Obr. 27: Mozaika z lázeňského komplexu v Eretrii z počátku 2. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 57,5).
- Obr. 28: Detail oblázkové mozaiky z Olbie. 3. – 2. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 59,3).

- Obr. 29: Detail oblázkové mozaiky z Chersonésu. 3. – 2. století př. Kr. (podle Salzmanna 1982, Taf. 60,3).
- Obr. 30: Detail oblázkové mozaiky s vyobrazením delfína a ryby. Kourion, Kypr. 3. – 2. století př. Kr. (podle Salzmanna 1982, Taf. 64,3).
- Obr. 31: Detaily oblázkové mozaiky z Motye. 4. – 3. století př. Kr. (podle Robertsona 1965, Pl. XIX, Fig. 1–2).
- Obr. 32: Smíšená mozaika z *pronau* Diova chrámu v Olympii. Detail Tritóna (podle Salzmanna 1982, Taf. 102,4) a bordury. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 18).
- Obr. 33: Smíšená mozaika z Asklépeia v Lebeně na Krétě. 4. – 1. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 16).
- Obr. 34: Detail postavy válečníka a jeho štítu na mozaice z Alexandrie. 3. století př. Kr. (podle Salzmanna 1982, Taf. 87,2–3).
- Obr. 35: Mozaika z kamenných úlomků z Pergamu. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 17).
- Obr. 36: Mozaika z kamenných úlomků z Priéné. 3. století př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 48).
- Obr. 37: Mozaika z kamenných úlomků z Erythrai. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 11).
- Obr. 38: Mozaika z kamenných úlomků z Lykosúry. 3. století př. Kr. (podle Salzmanna 1982, Taf. 80,2).
- Obr. 39: Mozaika Tritóna ze Sparty (podle Dunbabin 1979, Fig. 8). Detail Tritóna. 3. století př. Kr. (podle Salzmanna 1982, Taf. 102,6).
- Obr. 40: Podlaha typu *opus signinum* z chrámu A v Selinúntu s býčí lebkou ve věnci tvořenou z tesserae. Rané 4. až polovina 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 10).
- Obr. 41: Mozaika s Amfitrité z Klazomenai. Erós a Psýché na panelu u vstupu. Pozdní 3. století př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 49–50).
- Obr. 42: Mozaika s Ganymédem v Domě Ganyméda v Morgantině. Detail bordury s meandrem (podle Phillipsa 1960, Fig. 4–5). Detaily Ganyméda. Druhá polovina 3. století př. Kr. (podle Tsakirgis 1989, Fig. 11–12).

- Obr. 43: Mozaika v místnosti 2 Domu Ganyméda v Morgantině (podle Phillips 1960, Fig. 3). Detail meandrového vzoru a břechťanového úponku v borduře. Druhá polovina 3. století př. Kr. (podle Tsakirgis 1989, Fig. 6–7).
- Obr. 44: Podlaha s tesserovou mozaikou na prahu mezi místnostmi *d* a *g* v lázních v Megaře Hyblajské. Detail mozaiky. Druhá polovina 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 7–8).
- Obr. 45: Meandrová mozaika v Gele. Asi z doby před r. 282 př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 1).
- Obr. 46: Eróti lovící jelena na mozaice v Šatby v Alexandrii. Detail Eróta a vlysu se zvířaty. První polovina 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 22–24).
- Obr. 47: Tesserová mozaika z Thmuis v Egyptě (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 29). Detail bordury. Z doby kolem roku 200 př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 28).
- Obr. 48: Pes u *asku* na mozaice z Královské čtvrti v Alexandrii. První polovina 2. století př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 39).
- Obr. 49: Mozaika v tzv. oltářní místnosti Paláce V v Pergamu. Nákres (podle Bingöl 1997, Abb. 59). Detaily papouška (podle Bingöl 1997, Taf. 13) a girlandy. Cca. polovina 2. století př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 43).
- Obr. 50: Tzv. Héfaistiónova mozaika v Paláci V v Pergamu. Detail signatury, florální bordury (podle Andreae 2003, Abb. 44–45) a geometrické části bordury. Cca. polovina 2. století př. Kr. (podle Kriseleit 1985, Abb. I (Ausschnitt)/62).
- Obr. 51: Podlaha v technice *opus figlinum* se šachovnicovým pruhem z tesser v Kartágu. 4. století př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 15).
- Obr. 52: Tesserová mozaika s vnějším okrajem v podobě *opus signinum* v Taormině. Pozdní 2. nebo rané 1. století př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 7).
- Obr. 53: Podlaha z kamenných úlomků na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Joyce 1979, Fig. 6).
- Obr. 54: Nákres rozvržení mozaikové podlahy a umístění lehátek vůči vstupu do místnosti v Domě III N na Délu (podle Trümper 2007, Fig. 35.5f). Tesserová mozaika s výplňovými pásy bordury z kamenných úlomků. 166 – 69 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 31).
- Obr. 55: Okřídlená postava na hřbetě tygra na mozaice v Domě Dionýsa na Délu. (podle Dunbabin 1999, Fig. 33). Detail hlavy tygra. 166 – 69 př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 56).

- Obr. 56: Půdorys Domu Masek na Délu (podle Dunbabin 1999, Fig. 37).
- Obr. 57: *Emblema* s Dionýsem na levhartovi v Domě Masek na Délu. (podle Dunbabin 1999, Fig. 38). Detail hlavy levharta. 166 – 69 př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 56).
- Obr. 58: Mozaika v místnosti *h* v Domě Masek na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 10).
- Obr. 59: Pozdně helénistická mozaika. Pythagoreio, Samos. Detail bordury (podle Westgate 2010, Fig. 17a,b).
- Obr. 60: Mozaika s Tritónkou v místnosti AE v Domě Tritónů na Délu. (podle Westgate 1998, Pl. 14). Detail Tritónky s Erótem a bordury. Pozdní 2. nebo rané 1. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 15–16).
- Obr. 61: Detail mozaiky v místnosti C domu v Halikarnássu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Taf. 23,3).
- Obr. 62: Mozaika z místnosti D domu v Halikarnássu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 63).
- Obr. 63: Mozaika z města Létoon u Xanthu. Detail perspektivního zubořezu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 65–66).
- Obr. 64: Náskres mozaiky z ložnice (č. 38) Domu konzula Attala v Pergamu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 67).
- Obr. 65: Náskres mozaiky v místnosti 9 v Peristylovém domě II v Pergamu. Detail centrálního pole s částí bordury. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 68–69).
- Obr. 66: Náskres mozaiky z místnosti I v Hierothesiu. Arsameia na Nymfaiu. Detail bordury. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 71–72).
- Obr. 67: Náskres mozaiky z místnosti II v Hierothesiu. Arsameia na Nymfaiu. Detail bordury. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 73–74).
- Obr. 68: Náskres mozaiky z paláce v Samosatě. Detail bordury a fragment *emblematu*. 96 – 70 př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 75–76, Taf. 24,1).
- Obr. 69: Mozaika s delfíny z paláce v Samosatě. 96 – 70 př. Kr. (podle Bingöl 1997, Taf. 24,2).
- Obr. 70: Rekonstrukce mozaiky z Tel Dor v Izraeli (podle Wootton 2012, Fig. 1). Fragmenty části bordury s komickou maskou a perspektivním meandrem. Druhá polovina 2. století př. Kr. (podle Stewart – Martin 2003, Fig. 8c, 10).

- Obr. 71: Mozaika v jižním Hestiatoriu v Kyréné. První polovina 2. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 5).
- Obr. 72: Mozaika v severním Hestiatoriu v Kyréné. První polovina 2. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 7).
- Obr. 73: Mozaika v Morgantině. Pozdní helénismus (podle Tsakirgis 1989, Fig. 19).
- Obr. 74: Tesserová mozaika u podlahy typu *opus signinum* v Morgantině. Pozdní helénismus (podle Tsakirgis 1989, Fig. 20).
- Obr. 75: Rekonstrukce mozaiky s lovem na lva a kance z Piazza della Vittoria v Palermu na Sicílii (podle Westgate 1999, Fig. 8). Detail bordury s girlandou. Pozdní 2. – rané 1. století př. Kr. (podle <http://www.thejoyofshards.co.uk/visits/sicily/vittoria/>), citováno 25. 5. 2016).
- Obr. 76: Mozaika v Domě labyrintu (VI 11,10) v Pompejích. Cca. 70 – 60 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 40).
- Obr. 77: Tzv. Alexandrova mozaika v exedře Domu Fauna (VI 12,2) v Pompejích (podle Dunbabin 1999, Fig. 41). Detail koňů zapřažených k Dáriuvo vozu. Z doby krátce před r. 100 př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 125).
- Obr. 78: Detail mozaikového vlysu s vyobrazením nilské fauny a flóry u vstupu do exedry v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Z doby krátce před r. 100 př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 66).
- Obr. 79: Jezdec na tygrovi na mozaice v místnosti 34 v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Okolo r. 100 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 43).
- Obr. 80: *Emblema* se třemi sedícími ženami z Ciceronovy villy v Pompejích signované Dioskúridem ze Samu. Konec 2. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 44).
- Obr. 81: *Emblema* s hudebníky z Ciceronovy villy v Pompejích signované Dioskúridem ze Samu (podle Dunbabin 1999, Fig. 45). Detail muže hrajícího na tamburínu. Konec 2. století př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 225).
- Obr. 82: Mozaika z *triclinia* Domu Kentaura (VI 9,3) v Pompejích. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 140). Detail mainády. Pozdní 2. nebo 1. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 139).

- Obr. 83: Mozaika s nilskou krajinou ze svatyně Fortuny Primigenie v Praeneste (podle Dunbabin 1999, Fig. 47). Detail Isidina chrámu. Poslední čtvrtina 2. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 100).
- Obr. 84: Nákres rybí mozaiky ze svatyně Fortuny Primigenie v Praeneste. Detail Neptunovy svatyně. Poslední čtvrtina 2. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 93, 103).
- Obr. 85: Černobílá mozaika v domě IX 8,6 v Pompejích. Období pozdní republiky (podle De Vos 1991, Fig. 19).
- Obr. 86: Olověné proužky ve vzoru pletence na mozaice v Palermu na Sicílii. Pozdní helénismus (podle Westgate 2000a, Fig. 9).
- Obr. 87: Nákres vrstev mozaikové podlahy podle Vitruviova popisu (podle Ling 1998, Fig. 4; Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 12).
- Obr. 88: Fragmenty mozaiky z Tel Dor v Izraeli. Druhá polovina 2. století př. Kr. (podle Wootton 2012, Fig. 4a).
- Obr. 89: Rekonstrukce jednotlivých fází pokládání mozaikové podlahy v Tel Dor v Izraeli (podle Wootton 2012, Fig. 2).
- Obr. 90: Detail mozaiky a jejího rozvržení v podobě malovaných a rytých čar a otvorů po hřebících. Villa Arianna ve Stabiích. Asi polovina 1. století po Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 293).
- Obr. 91: Fragment náhrobní stély se zobrazením mozaikářské dílny z Ostie. 270 – 280 po Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 287).
- Obr. 92: Zadní strana *emblematu*. Stavba VI 15,14 v Pompejích (podle De Vos 1991, Fig. 9).
- Obr. 93: Nákres vrstev mozaikové podlahy s vloženým *emblematem* (podle Fischer 1971, Fig. 14).
- Obr. 94: Fragment mozaiky z Tel Dor v Izraeli. Řez a povrch. Druhá polovina 2. století př. Kr. (podle Wootton 2012, Fig. 5e).
- Obr. 95: Rybí mozaika z *triclinia* v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Pozdní 2. století př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 14).
- Obr. 96: Rybí mozaika z domu VIII 2,16 v Pompejích. Okolo r. 80 př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 15).

- Obr. 97: *Emblema* z Torre Annunziata v Kampánii. Rané 1. století př. Kr. (podle Ling 1998, Fig. 17).
- Obr. 98: Rekonstruovaný půdorys paláce ve Vergině kolem hlavního dvora (podle Westgate 1998, Pl. 9).
- Obr. 99: Rekonstruovaný půdorys Domu Komedianta v Olynthu. Oblázková mozaika v *andru* j. 432 – 348 př. Kr. (podle Westgate 1998, Pl. 3, 4).
- Obr. 100: Náskres rozestavení lehátek v místnosti typu *andron* pozdního klasického období (podle Westgate 1998, Fig. 2).
- Obr. 101: *Cubiculum* v Domě Stříbrné svatby (V 2,1) v Pompejích. Polovina 1. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 305).
- Obr. 102: Půdorys Domu Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Westgate 1998, Pl. 11).
- Obr. 103: Typy podlahových krytin v období helénismu: a) tessarová mozaika; b) podlaha z kamenných úlomků; c) podlaha z kousků stavební terakoty (podle Westgate 2000b, Fig. 1a, 1b, 1c).
- Obr. 104: Typy podlahových krytin v období helénismu v západním Středomoří: a) *opus sectile*; b) *opus pseudo-figlinum*; c) *opus signinum* (podle Westgate 2000b, Fig. 16a, 16b, 16c).
- Obr. 105: *Oecus* f v Domě B. Quartier de l’Inopos na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Trümper 2007, Fig. 35.6e).
- Obr. 106: Fragmenty mozaiky s holubicemi sedícími na okraji bronzové mísy z horního podlaží Domu B. Quartier de l’Inopos na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Westgate 1999, Fig. 4a).
- Obr. 107: Mozaikové pole s delfínem obtočeným kolem kotvy z peristylu Domu Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 39).
- Obr. 108: Nástěnná malba v místnosti K v Domě Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Westgate 2000b, Fig. 8).
- Obr. 109: Nástěnná malba v místnosti J v Domě Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Westgate 2000b, Fig. 9).
- Obr. 110: Mozaika se zobrazením panathénajské amfory v exedře I v Domě Trojzubce na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 8).

- Obr. 111: Mozaika z prostoru *aly* 30 Domu Fauna (VI 12,2) v Pompejích. 2. století př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 17).
- Obr. 112: Satyr a maináda na mozaice v *cubiculu* v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Pozdní 2. století př. Kr. (podle De Vos 1991, Fig. 13).
- Obr. 113: Půdorys Domu Mozaik v Eretrii. 4. století př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 1).
- Obr. 114: Fragmenty panathénajské amfory nalezené v peristylu Domu Mozaik v Eretrii (podle Westgate 2010, Fig. 5).
- Obr. 115: Mozaika v místnosti 5 v Domě Mozaik v Eretrii. 4. století př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 2).
- Obr. 116: Terakotová aplika z místnosti 7 v Domě Mozaik v Eretrii (podle Westgate 2010, Fig. 4).
- Obr. 117: Půdorys Domu Tuskánských hlavic v Morgantině (podle Westgate 2000b, Fig. 18).
- Obr. 118: Půdorysy pozdně klasických domů v Olynthu. Dům A VI 3 a A VI 5 (podle Westgate 2007a, Fig. 1b).
- Obr. 119: Nákras rozvržení lehátek v místnosti i typu *oecus* v Domě VI M. Quartier du Théâtre na Délu (podle Trümper 2007, Fig. 35.5e).
- Obr. 120: Mozaika s pijícími holubicemi z Domu Mozaikových holubic (VIII 2,34) v Pompejích. Rané 1. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 86).



Obr. 1: Podlaha místnosti 49 A obytného domu v Týrintu ze 14. století př. Kr. (podle Salzmänn 1982, Taf. 1,1).



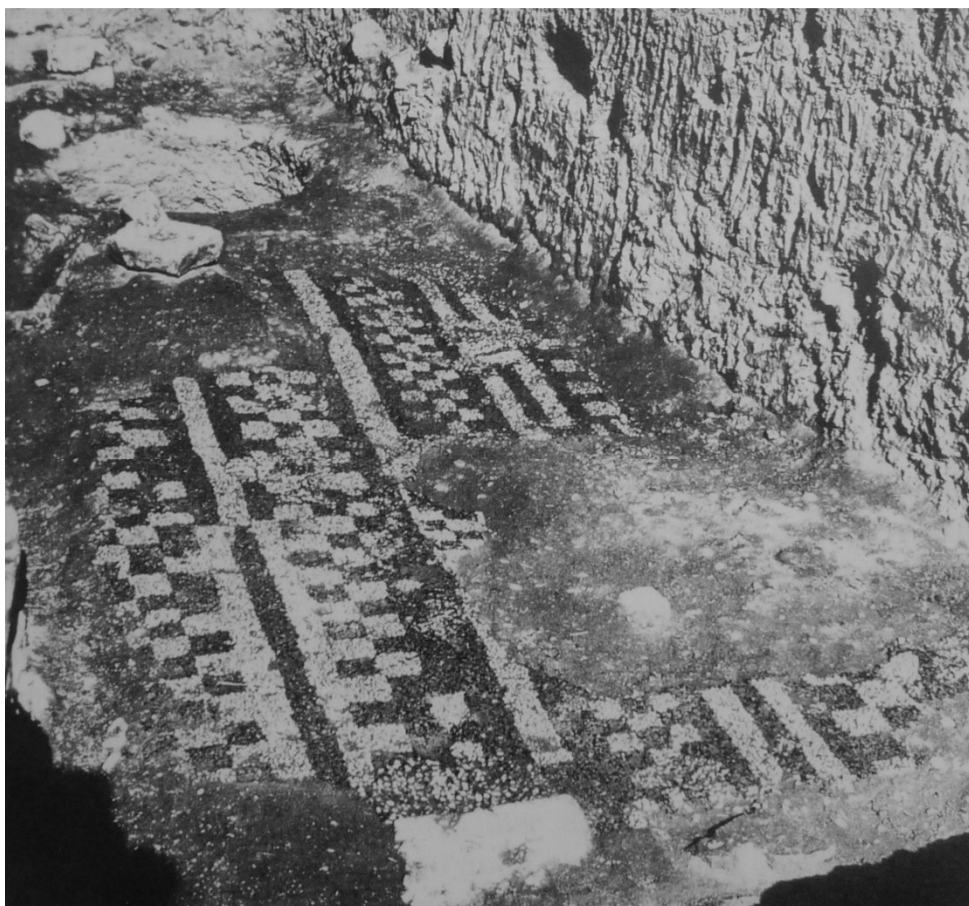
Obr. 2: Mozaika ze stavby Megaron 2 v Gordiu z poloviny 8. století př. Kr. (podle Salzmänn 1982, Taf. 3,1).



Obr. 3: Mozaika ze západní části agory Lató na Krétě ze 7. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 7,3).



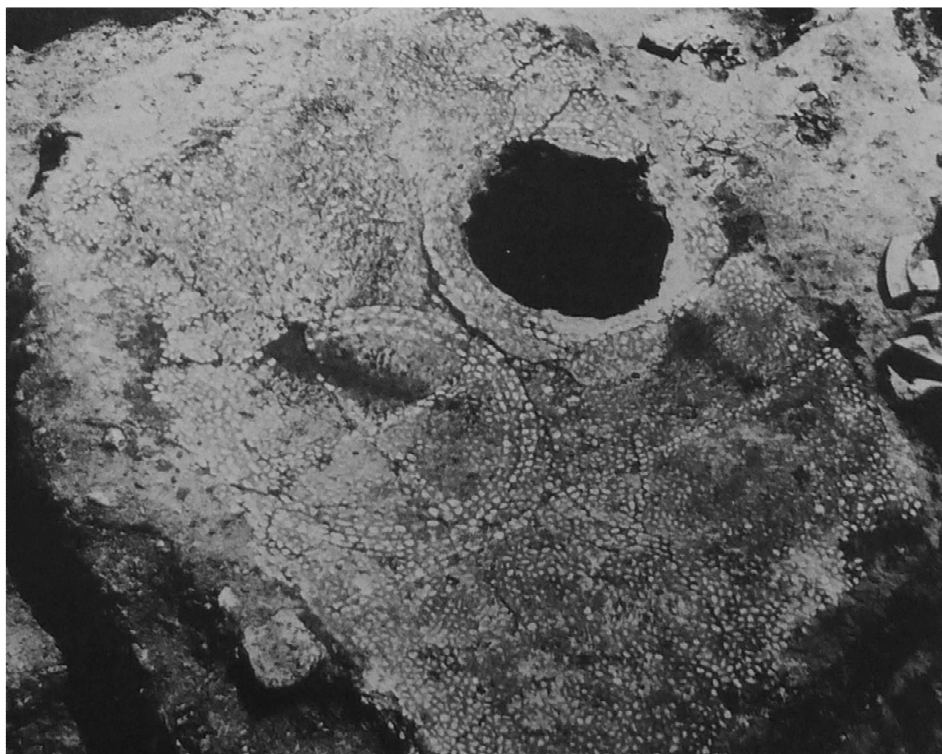
Obr. 4: Mozaika z cely Héraia na Délu z 6. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 7,1).



Obr. 5: Oblázková mozaika ze stavby H v Gordiu z poloviny 6. století př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 30).



Obr. 6: Oblázková mozaika z Lázní Kentaura v Korintu. Detail kentaura v severovýchodním rohu. Poslední čtvrtina 5. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 2).



Obr. 7: Mozaika ve veřejné stavbě v Olynthu. 4. století př. Kr. (podle Salzmänn 1982, Taf. 8,3).



Obr. 8: Mozaika v *andru* ve Vile Štěstěny v Olynthu. V centrálním poli Dionýsos jedoucí na voze taženém levharty, okolo vlys zobrazující procesí mainád a satyrů. 4. století př. Kr. (podle Lavin 2005, Fig. 2,2).



Obr. 9: Mozaika v předsíni *andra* ve Vile Štěstěny v Olynthu. Thetis s Néreovnami nesoucími novou zbroj pro Achillea. 4. století př. Kr. (podle Lavin 2005, Fig. 2,1).



Obr. 10: Mozaika v *andru* (9) a předsíni (8) Domu Mozaik v Eretrii (podle Westgate 1998, Pl. 5). Kolem centrálního pole figurální vlys s Arimaspy bojujícími s gryfy a lvy útočícími na koně. Néreovna na hřbetu hippokampa na poli u vstupu. 4. století př. Kr. (podle Franks 2014, Fig. 4).



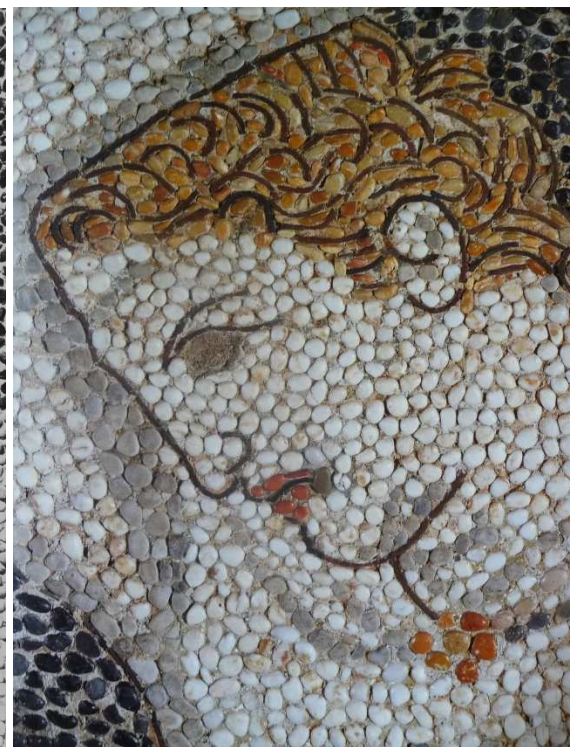
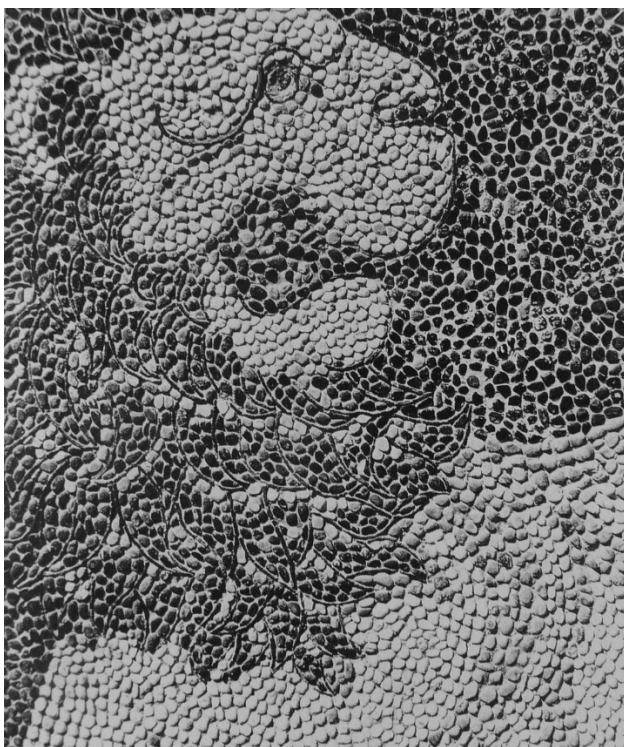
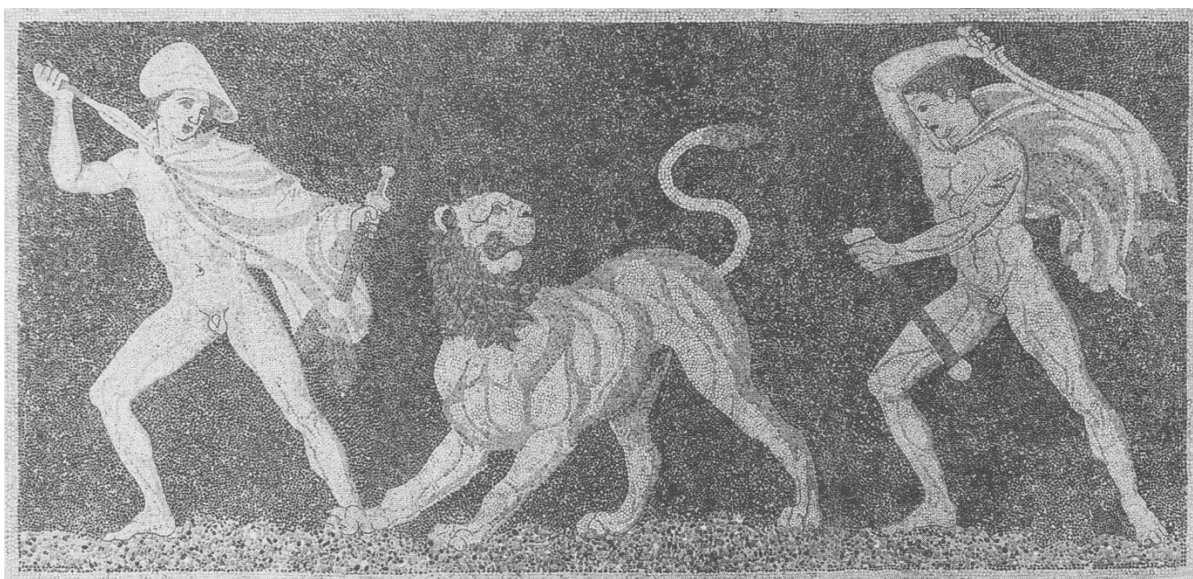
Obr. 11: Mozaika ze Sikyónu ze 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 22,1).



Obr. 12: Mozaika s Bellerofontem na Pegasovi zabíjejícím chiméru v Domu A VI 3 v Olynthu. 4. století př. Kr. (podle Phillips 1960, Fig. 8).



Obr. 13: Florální mozaika ze Sikyónu z poloviny 4. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 49).



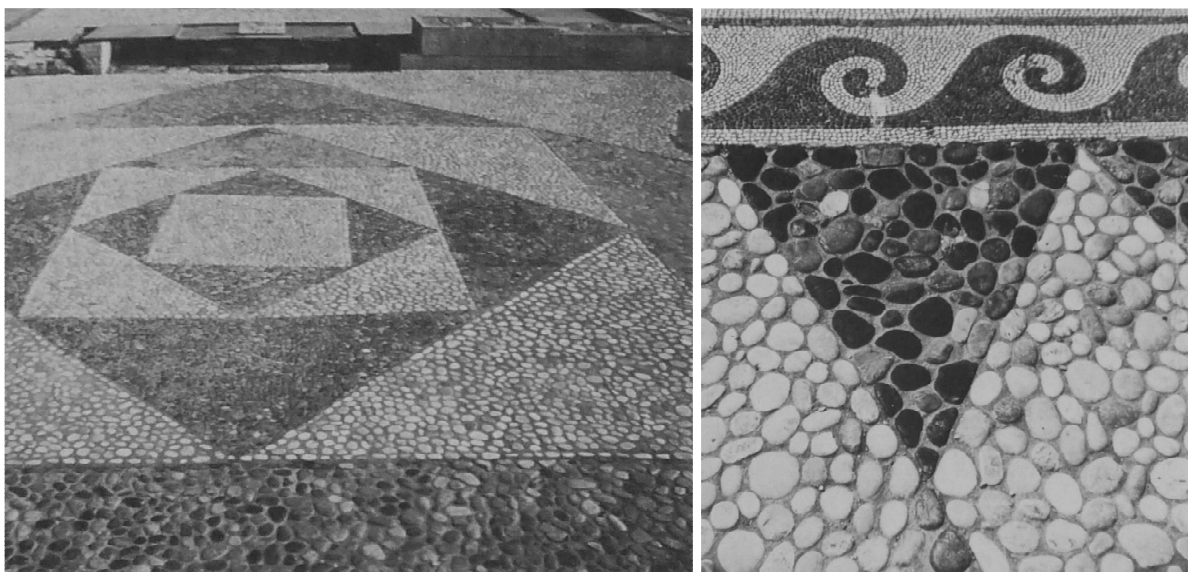
Obr. 14: Lov na lva na mozaice v Pelle (podle Dunbabin 1999, Fig. 9). Detail hlavy lva (podle Ling 1998, Fig. 13) a hlavy lovce. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 79).



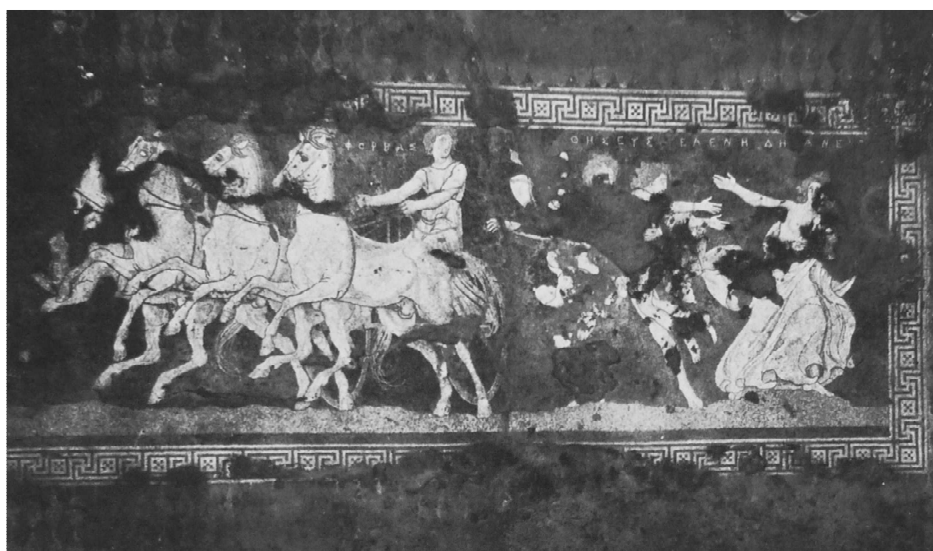
Obr. 15: Dionýsos na levhartovi na mozaice v Pelle (podle Franks 2014, Fig. 12). Detail hlavy Dionýsa. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 11).



Obr. 16: Mozaika s kentaurem a kentaurkou z Pelly – postava kentaura. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Ling 1998, Fig. 2).



Obr. 17: Geometrické mozaiky z Pelly. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 37,1–2).



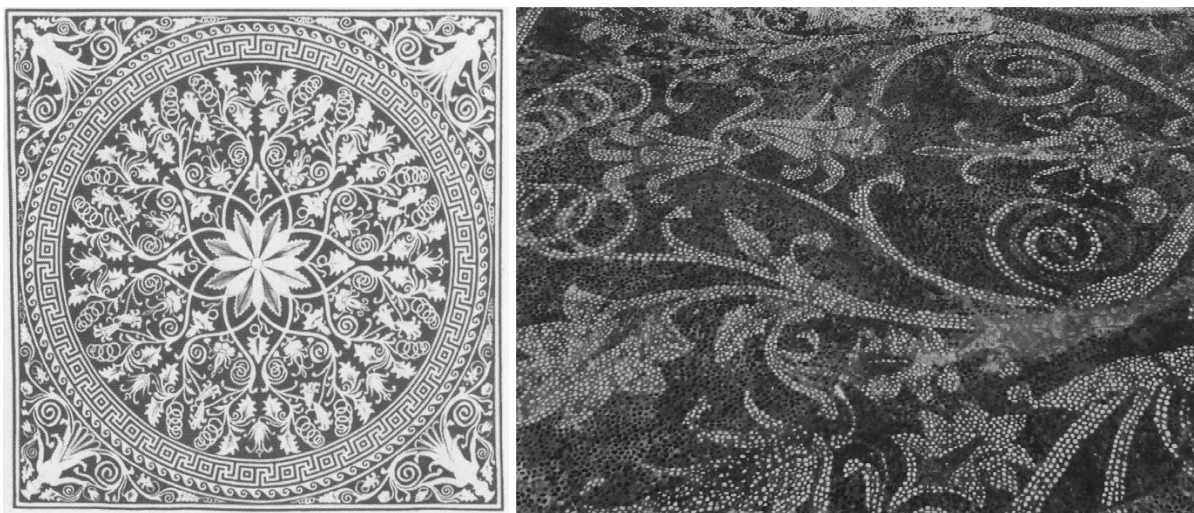
Obr. 18: Únos Heleny Théseem na mozaice z Pelly. Detail vozataje. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 35,1–2).



Obr. 19: Lov na jelena na mozaice z Pelly. Detail florální bordury (podle Dunbabin 1999, Fig. 12, Fig. 13). Detail lovce. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 81).



Obr. 20: Amazonomachie na mozaice z Pelly. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 32,1–2).



Obr. 21: Florální mozaika v místnosti E paláce ve Vergině. Nákres (podle Dunbabin 1999, Fig. 14). Detail. Poslední čtvrtina 4. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 39,3).



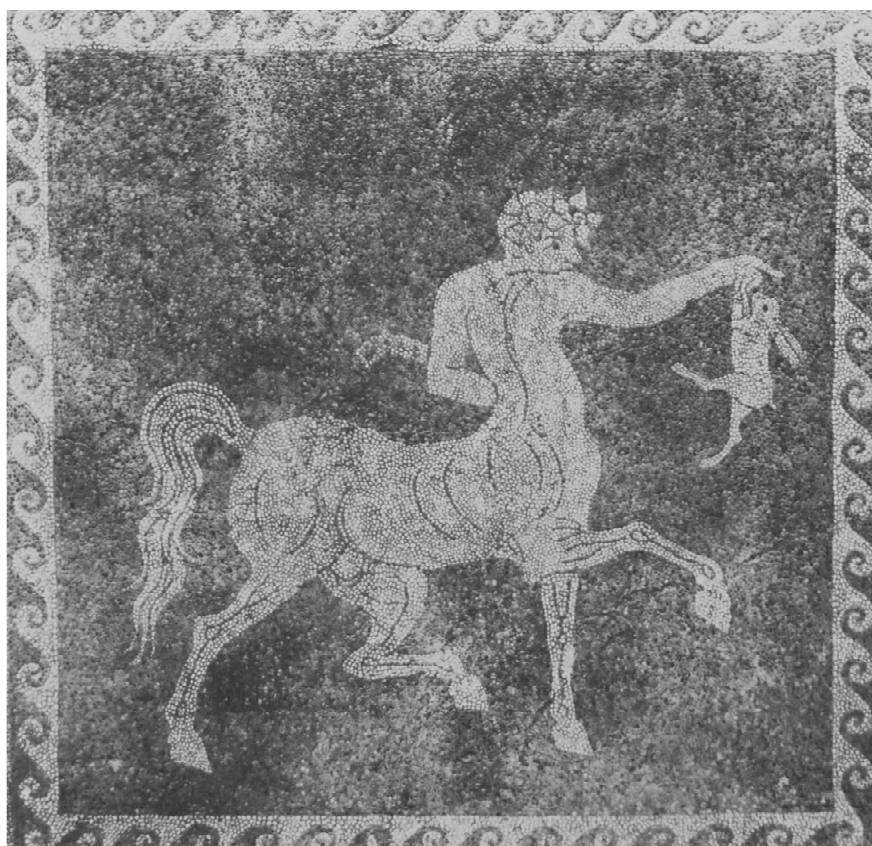
Obr. 22: Oblázková mozaika ze Sinópe. Raný helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 42).



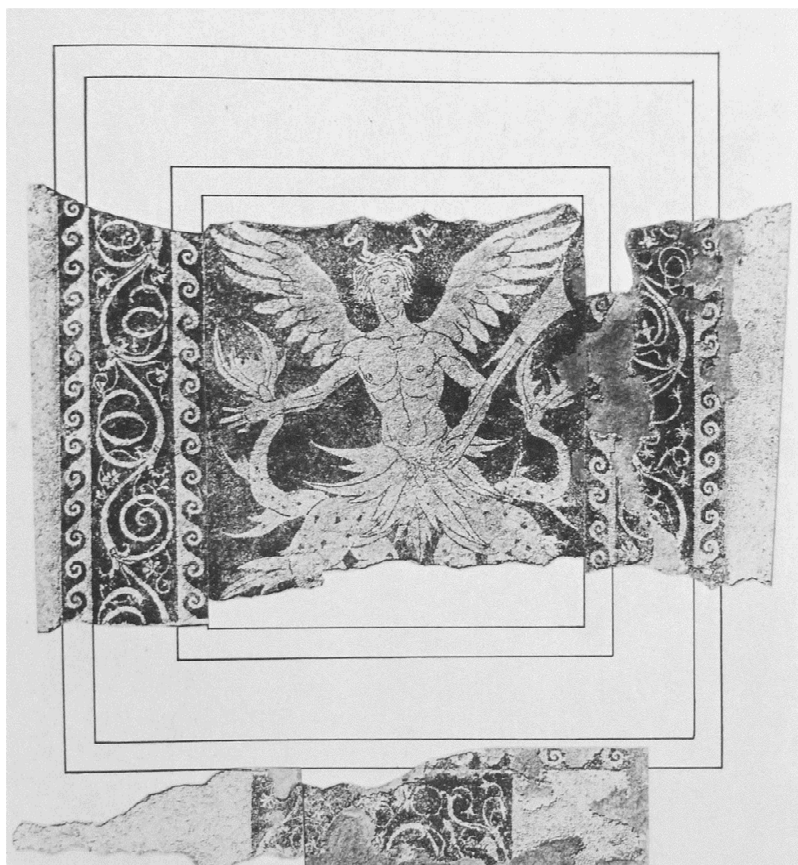
Obr. 23: Rekonstrukce mozaiky s Eróty z Assu (podle Bingöl 1997, Abb. 43). Detail postavy Níké. Raný helénismus (podle Salzmann 1982, Taf. 62,1).



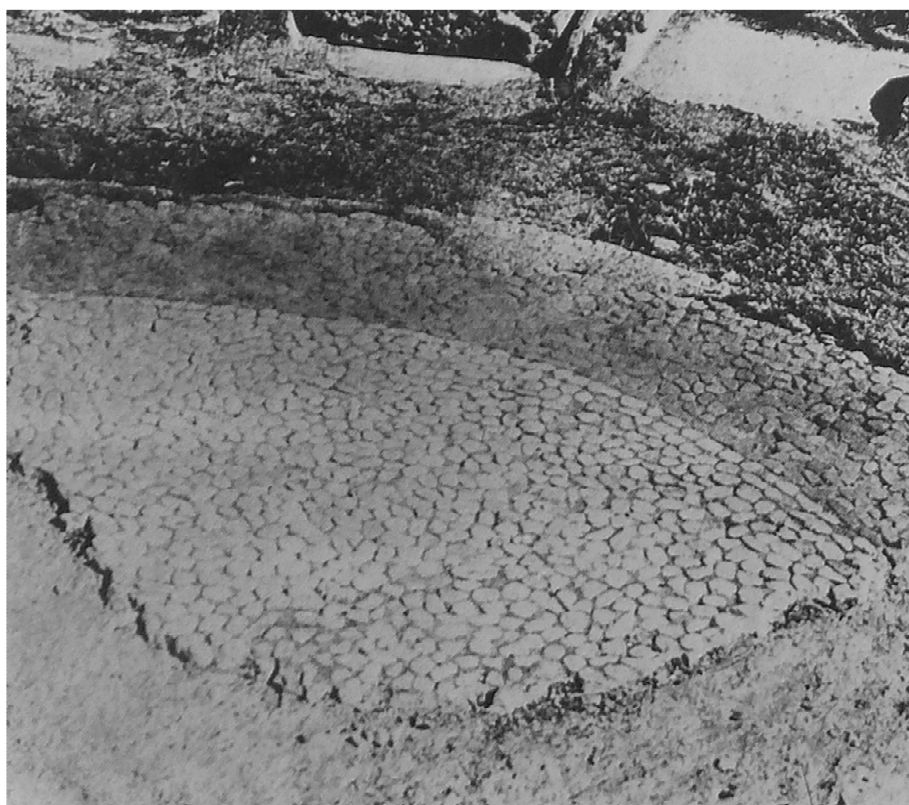
Obr. 24: Bellerofontés a Chiméra na mozaice ze Rhodu. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 15).



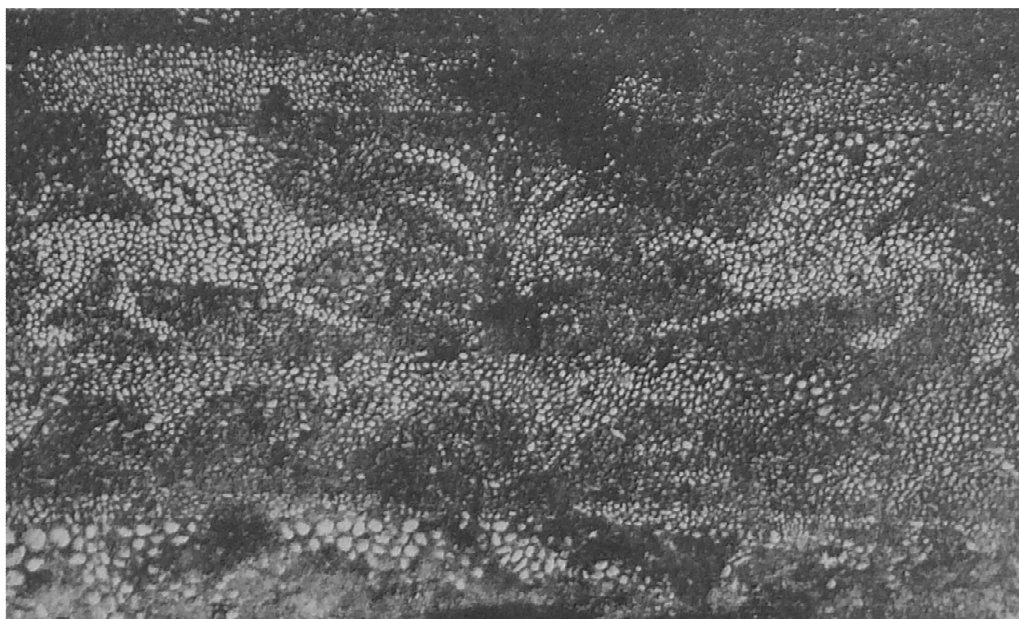
Obr. 25: Kentaur držící zajíce na mozaice ze Rhodu. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 46,2).



Obr. 26: Tritón na mozaice ze Rhodu. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 47).



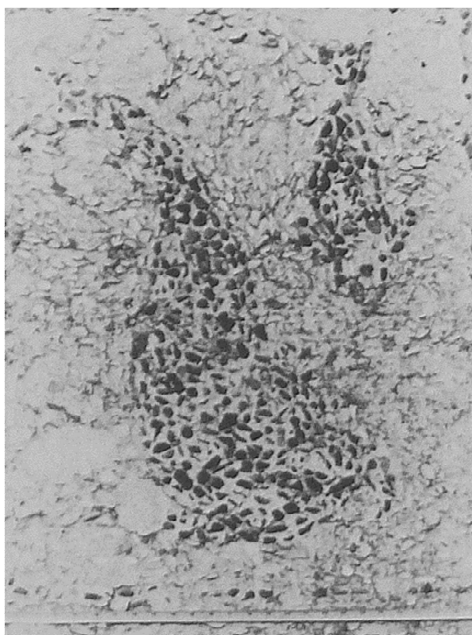
Obr. 27: Mozaika z lázeňského komplexu v Eretrii z počátku 2. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 57,5).



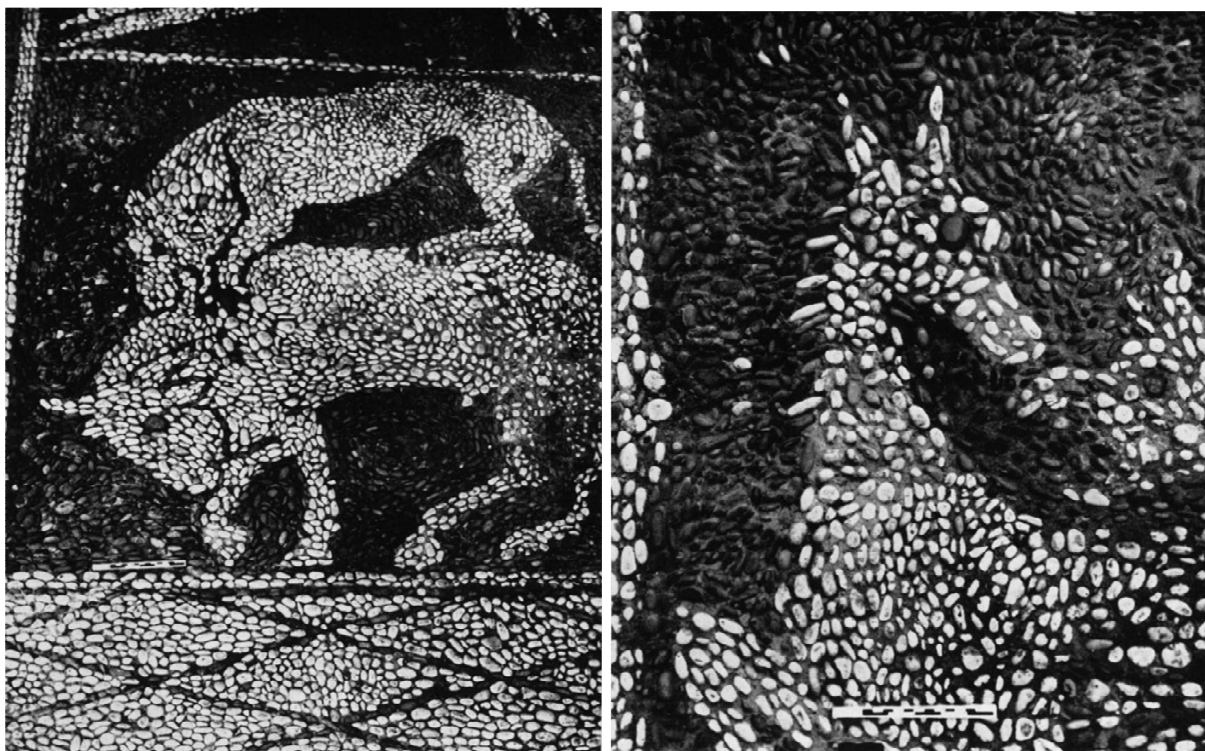
Obr. 28: Detail oblázkové mozaiky z Olbie. 3. – 2. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 59,3).



Obr. 29: Detail oblázkové mozaiky z Chersonésu. 3. – 2. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 60,3).



Obr. 30: Detail oblázkové mozaiky s vyobrazením delfína a ryby. Kourion, Kypr. 3. – 2. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 64,3).



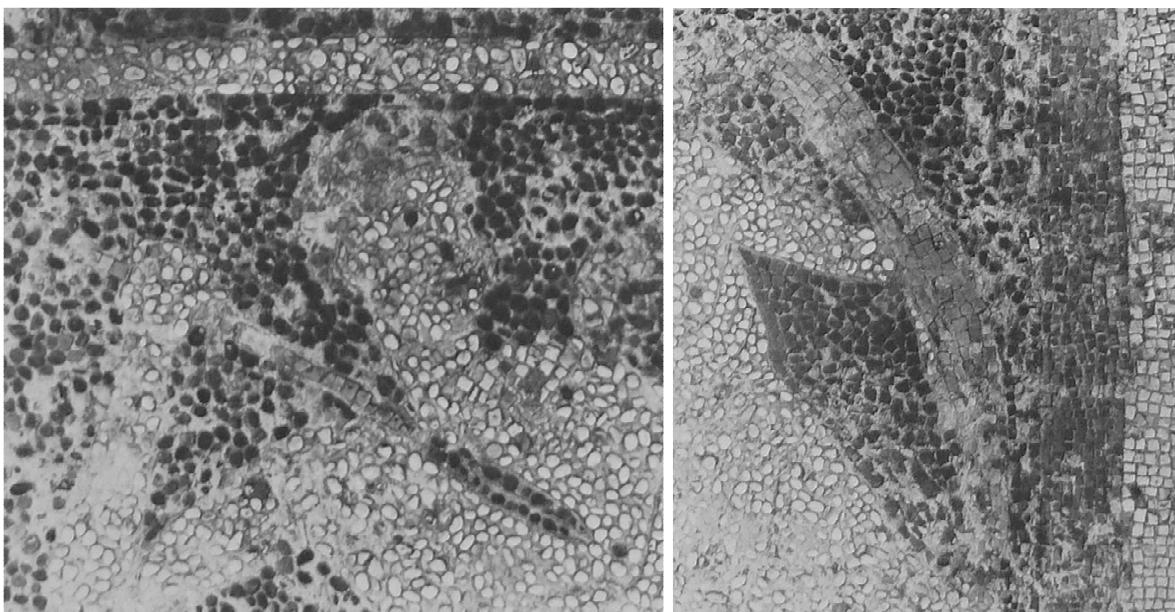
Obr. 31: Detaily oblázkové mozaiky z Motye. 4. – 3. století př. Kr. (podle Robertson 1965, Pl. XIX, Fig. 1–2).



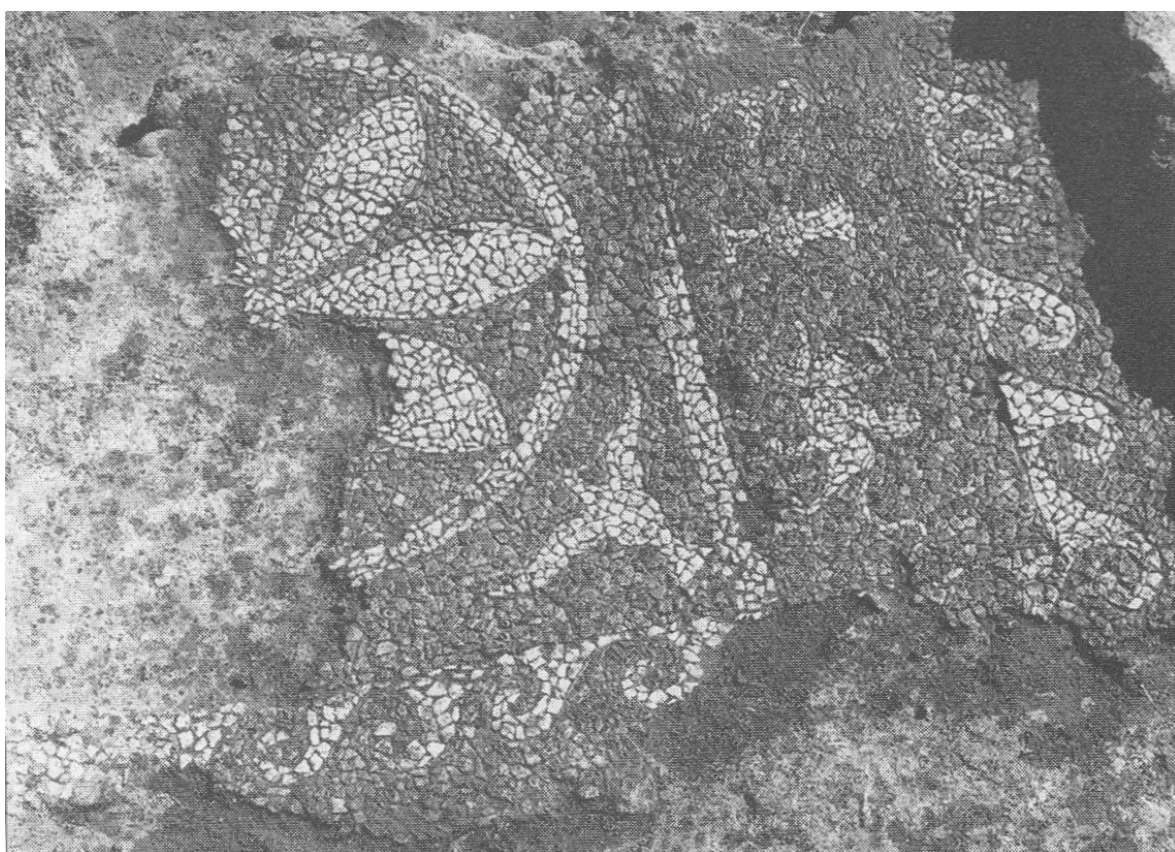
Obr. 32: Smíšená mozaika z *pronau* Diova chrámu v Olympii. Detail Tritóna (podle Salzmanna 1982, Taf. 102,4) a bordury. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 18).



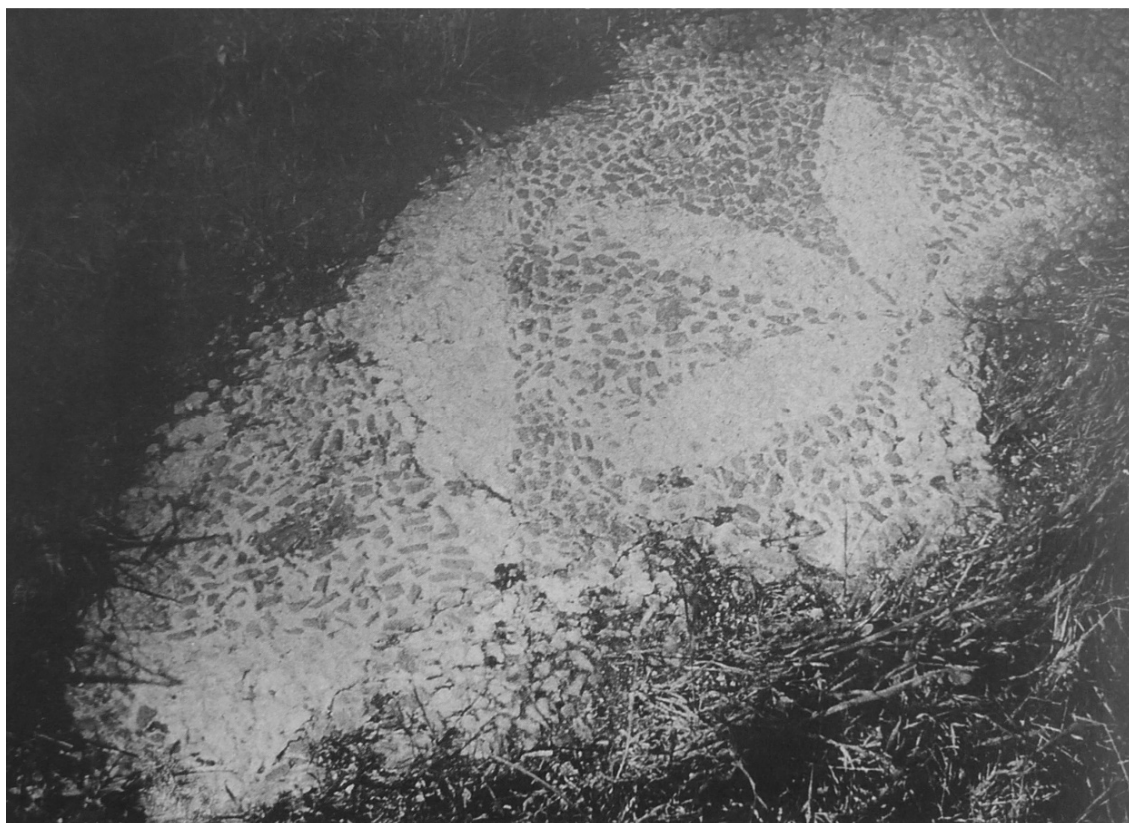
Obr. 33: Smíšená mozaika z Asklépeia v Lebeně na Krétě. 4. – 1. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 16).



Obr. 34: Detail postavy válečníka a jeho štítu na mozaice z Alexandrie. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 87,2–3).



Obr. 35: Mozaika z kamenných úlomků z Pergamu. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 17).



Obr. 36: Mozaika z kamenných úlomků z Priéné. 3. století př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 48).



Obr. 37: Mozaika z kamenných úlomků z Erythrai. 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 11).



Obr. 38: Mozaika z kamenných úlomků z Lykosúry. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 80,2).

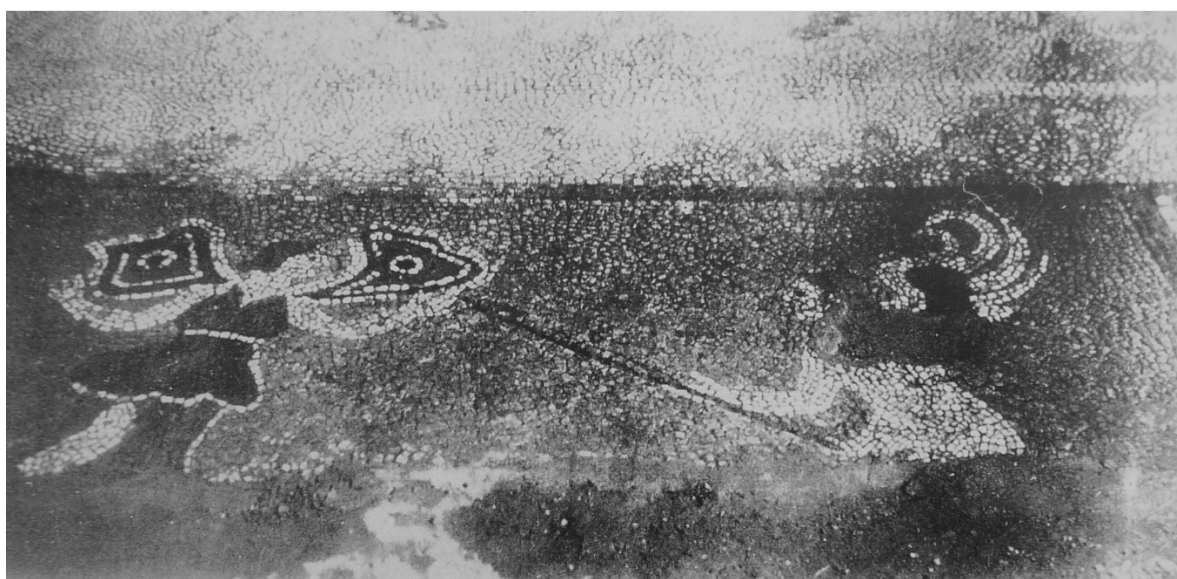




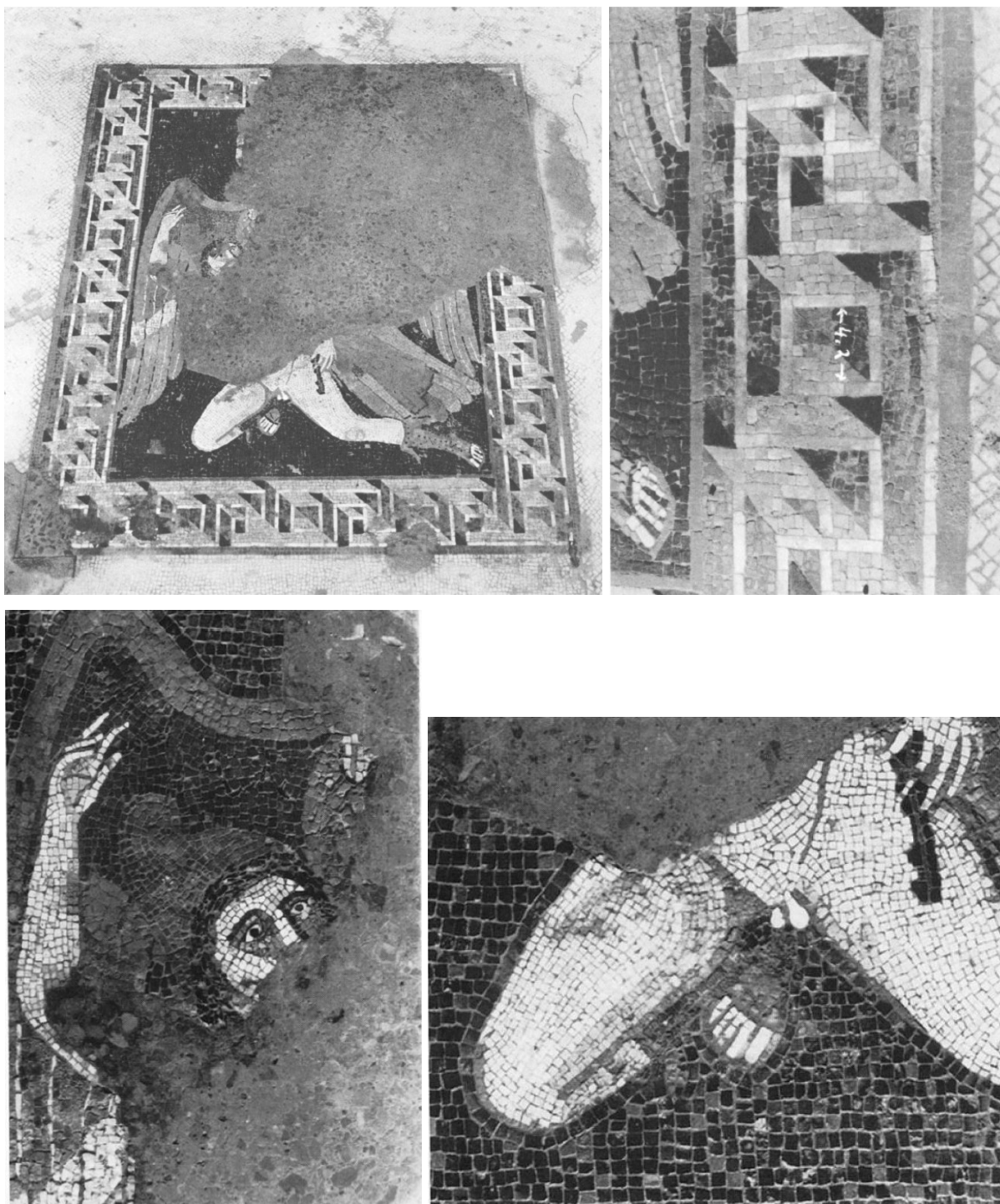
Obr. 39: Mozaika Tritóna ze Sparty (podle Dunbabin 1979, Fig. 8). Detail Tritóna. 3. století př. Kr. (podle Salzmann 1982, Taf. 102,6).



Obr. 40: Podlaha typu *opus signinum* z chrámu A v Selinúntu s býčí lebkou ve věnci tvořenou z tessera. Rané 4. až polovina 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 10).



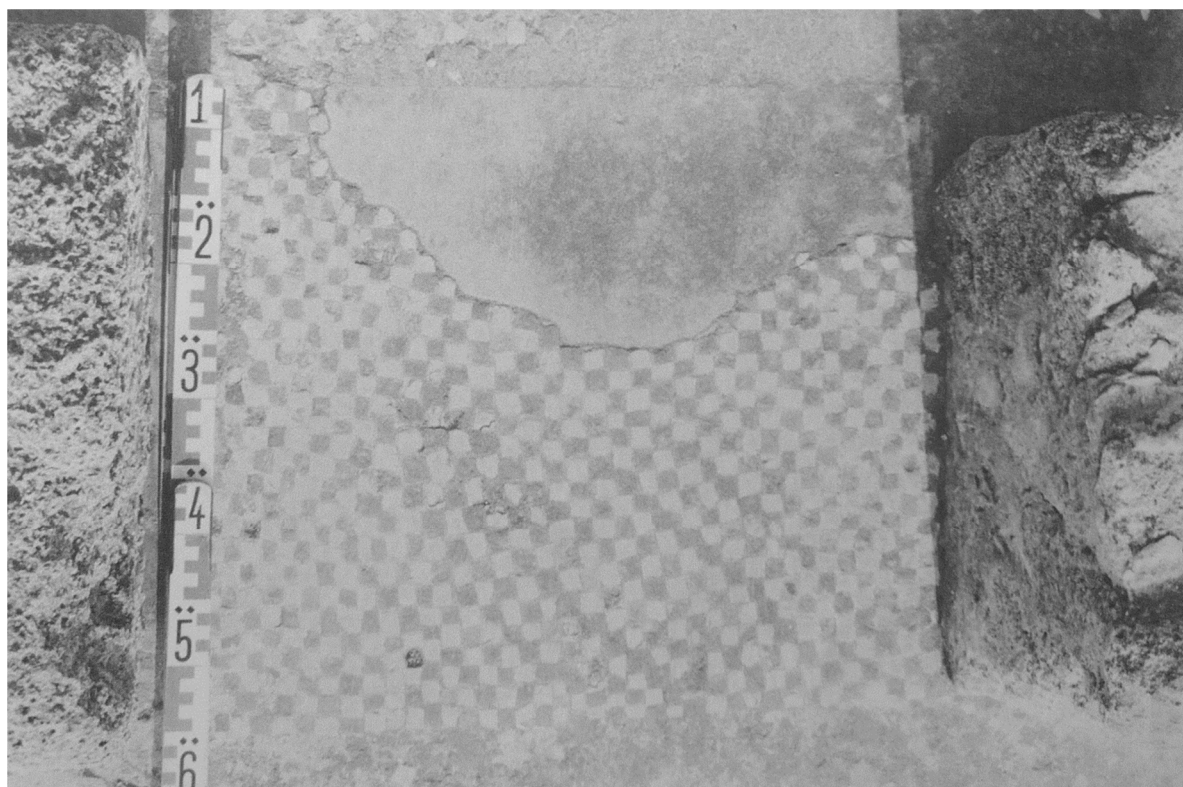
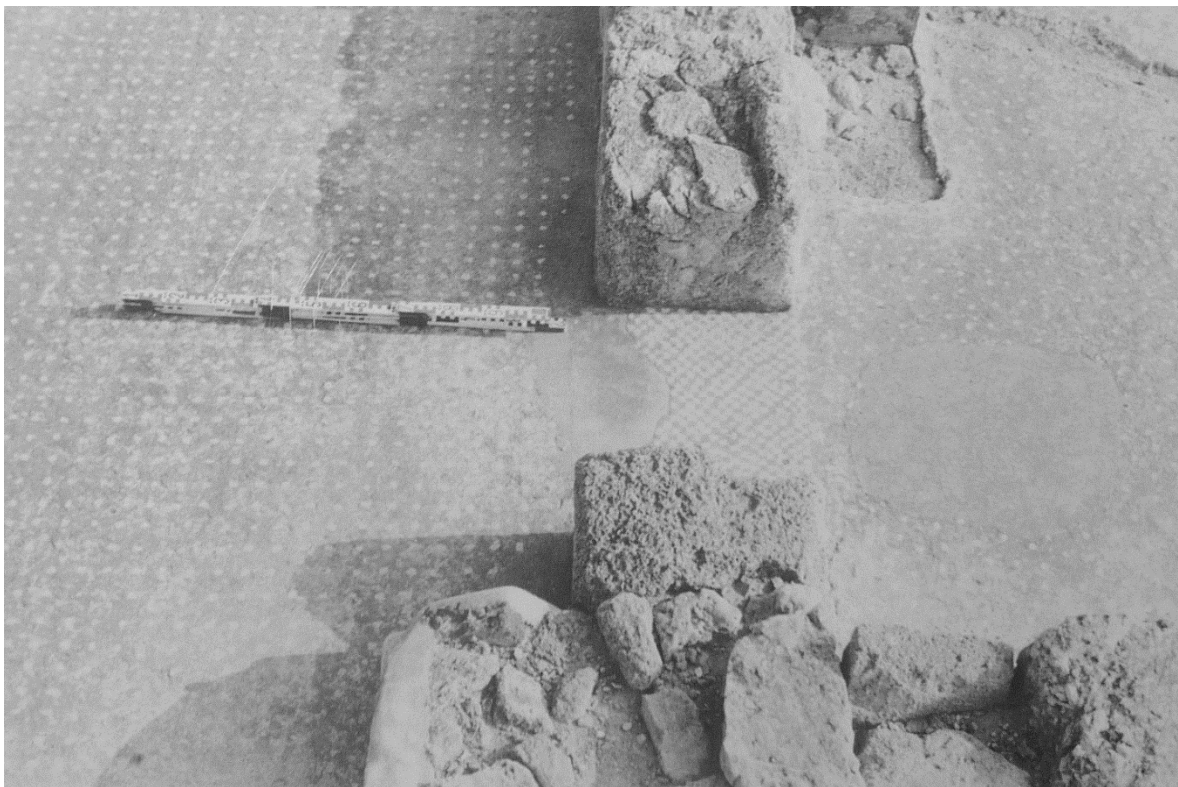
Obr. 41: Mozaika s Amfitrité z Klazomenai. Erós a Psýché na panelu u vstupu. Pozdní 3. století př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 49–50).



Obr. 42: Mozaika s Ganymédem v Domě Ganyméda v Morgantině. Detail bordury s meandrem (podle Phillips 1960, Fig. 4–5). Detaily Ganyméda. Druhá polovina 3. století př. Kr. (podle Tsakirgis 1989, Fig. 11–12).



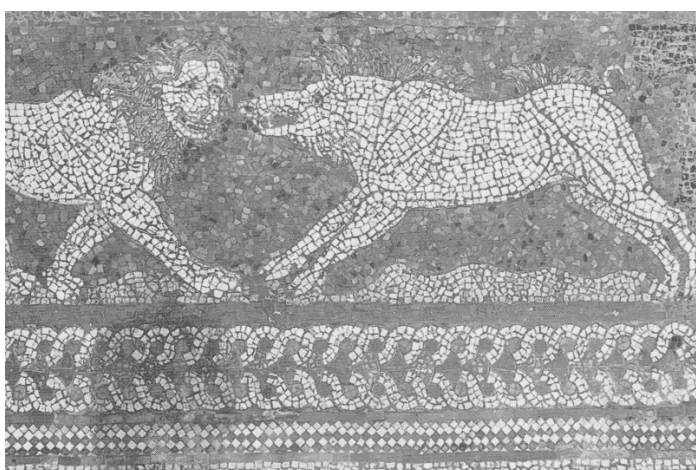
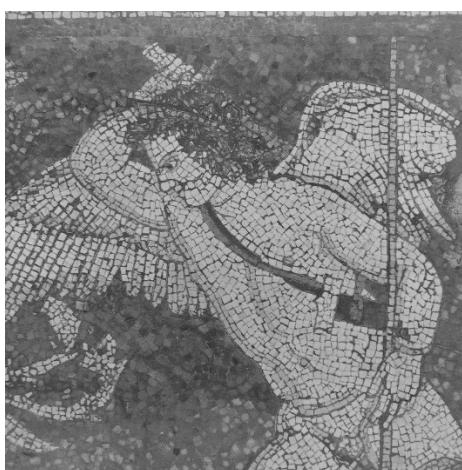
Obr. 43: Mozaika v místnosti 2 Domu Ganyméda v Morgantině (podle Phillips 1960, Fig. 3).
Detail meandrového vzoru a břechťanového úponku v borduře. Druhá polovina 3. století
př. Kr. (podle Tsakirgis 1989, Fig. 6–7).



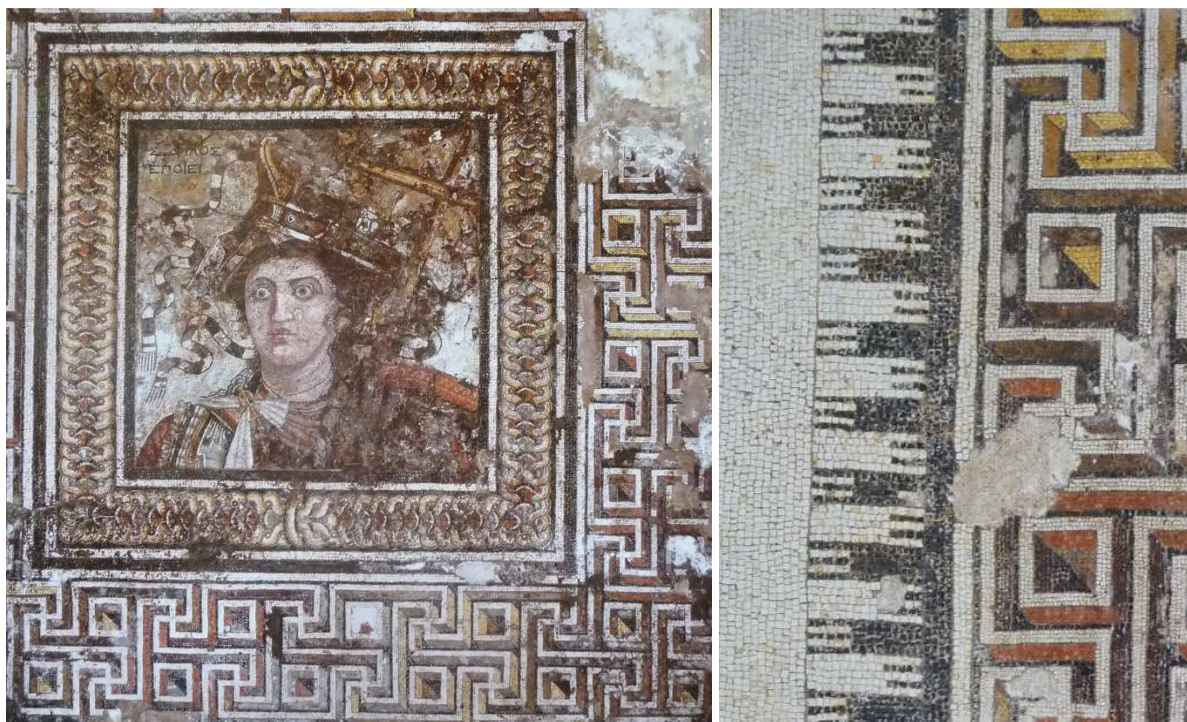
Obr. 44: Podlaha s tesserovou mozaikou na prahu mezi místnostmi *d* a *g* v lázních v Megaře Hyblajské. Detail mozaiky. Druhá polovina 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 7–8).



Obr. 45: Meandrová mozaika v Gele. Asi z doby před r. 282 př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 1).



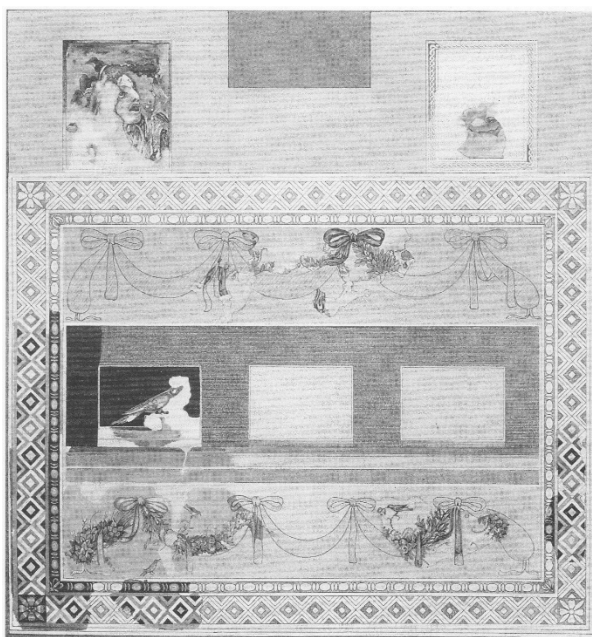
Obr. 46: Eróti lovící jelena na mozaice v Šatby v Alexandrii. Detail Eróta a vlýsu se zvířaty. První polovina 3. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 22–24).



Obr. 47: Tesserová mozaika z Thmuis v Egyptě (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 29).
Detail bordury. Z doby kolem roku 200 př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 28).



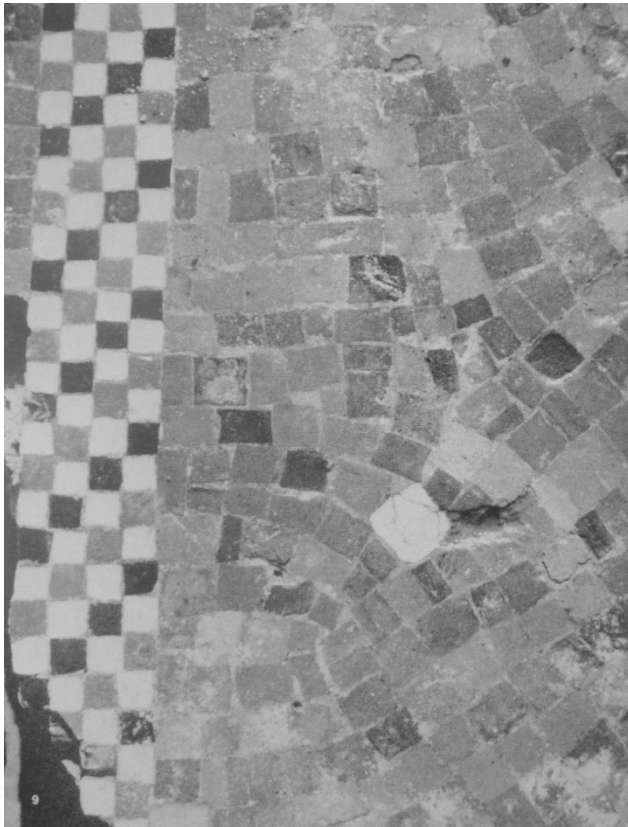
Obr. 48: Pes u *asku* na mozaice z Královské čtvrti v Alexandrii. První polovina 2. století př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 39).



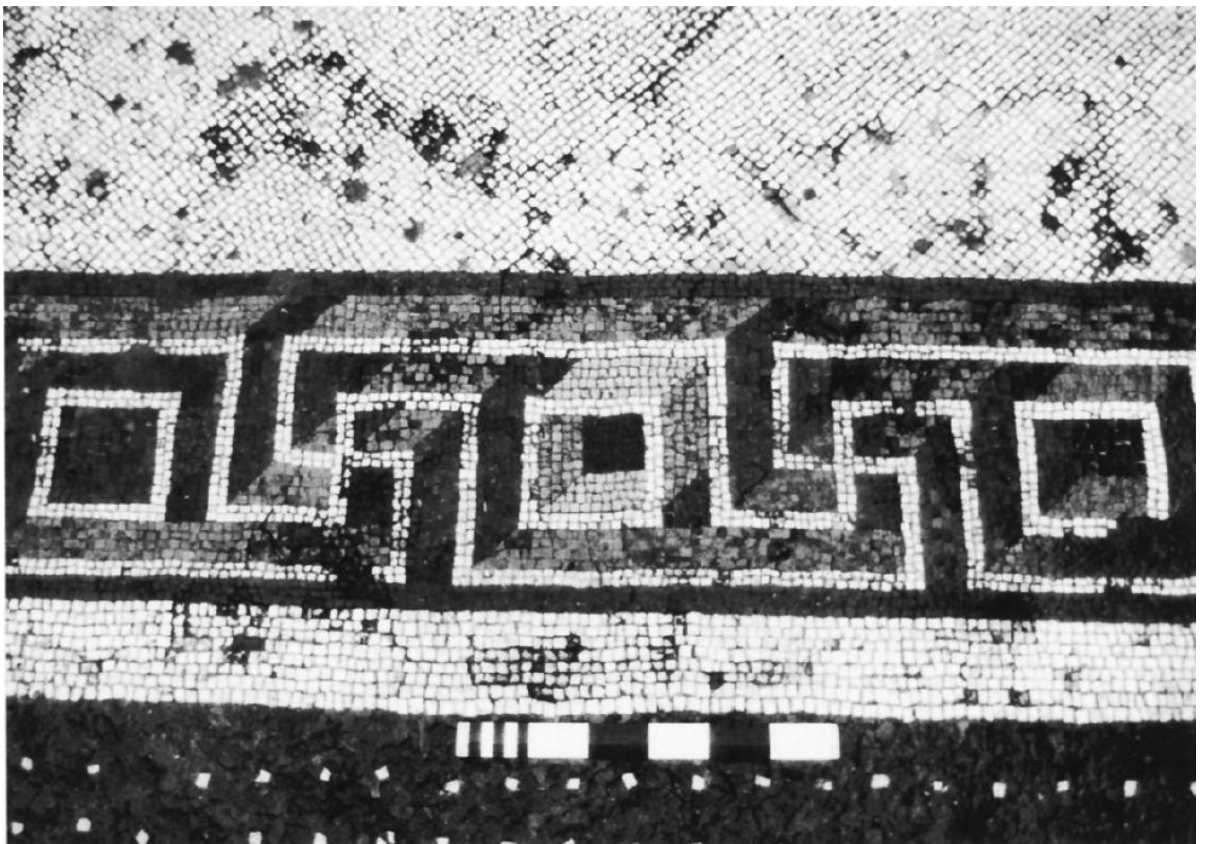
Obr. 49: Mozaika v tzv. oltářní místnosti Paláce V v Pergamu. Nákres (podle Bingöl 1997, Abb. 59). Detaily papouška (podle Bingöl 1997, Taf. 13) a girlandy. Cca. polovina 2. století př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 43).



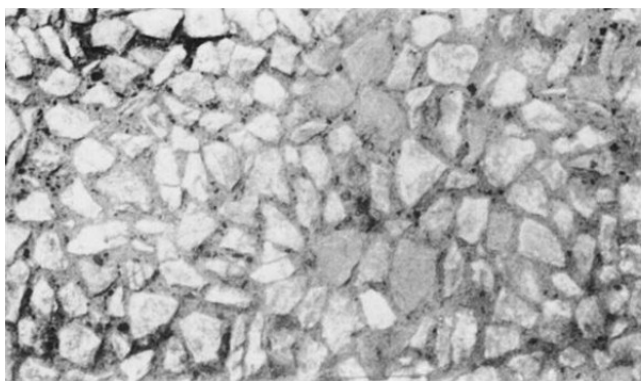
Obr. 50: Tzv. Hefaistiónova mozaika v Paláci V v Pergamu. Detail signatury, florální bordury (podle Andreae 2003, Abb. 44–45) a geometrické části bordury. Cca. polovina 2. století př. Kr. (podle Kriseleit 1985, Abb. I (Ausschnitt)/62).



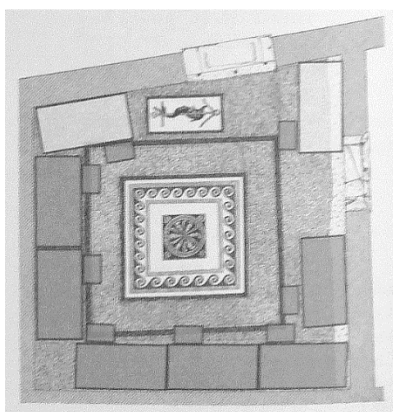
Obr. 51: Podlaha v technice *opus figlinum* se šachovnicovým pruhem z tessar v Kartágu. 4. století př. Kr. (podle Dunbabin 1994, Fig. 15).



Obr. 52: Tesserová mozaika s vnějším okrajem v podobě *opus signinum* v Taormině. Pozdní 2. nebo rané 1. století př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 7).



Obr. 53: Podlaha z kamenných úlomků na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Joyce 1979, Fig. 6).



Obr. 54: Nákres rozvržení mozaikové podlahy a umístění lehátek vůči vstupu do místnosti v Domě III N na Délu (podle Trümper 2007, Fig. 35.5f). Tesserová mozaika s výplňovými pásy bordury z kamenných úlomků. 166 – 69 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 31).



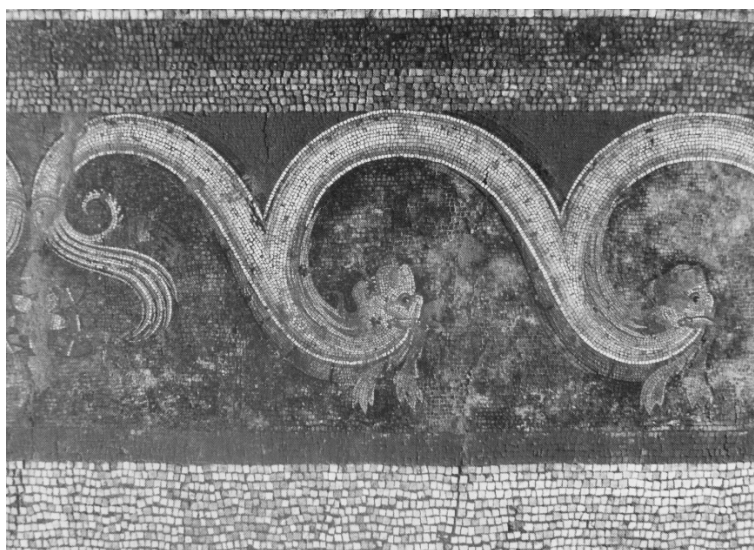
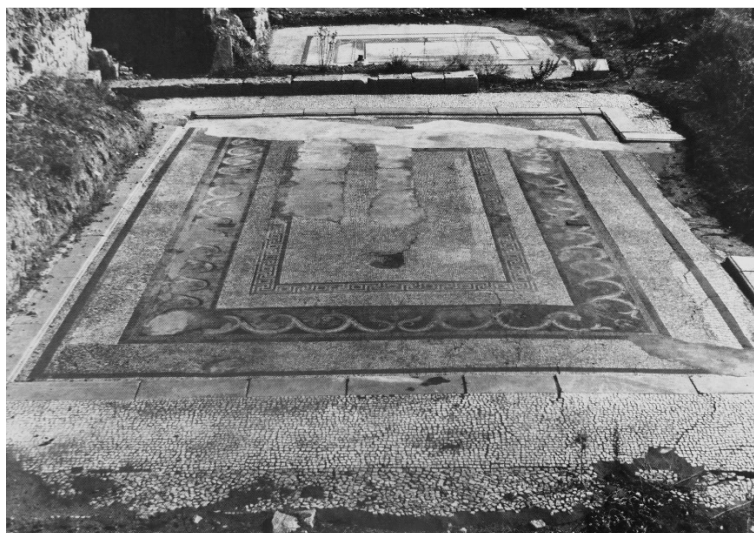
Obr. 55: Okřídlená postava na hřbetě tygra na mozaice v Domě Dionýsa na Délu. (podle Dunbabin 1999, Fig. 33). Detail hlavy tygra. 166 – 69 př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 56).



Obr. 57: *Emblema* s Dionýsem na levhartovi v Domě Masek na Délu. (podle Dunbabin 1999, Fig. 38). Detail hlavy levharta. 166 – 69 př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 56).



Obr. 58: Mozaika v místnosti *h* v Domě Masek na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 10).



Obr. 59: Pozdně helénistická mozaika. Pythagoreio, Samos. Detail bordury (podle Westgate 2010, Fig. 17a,b).



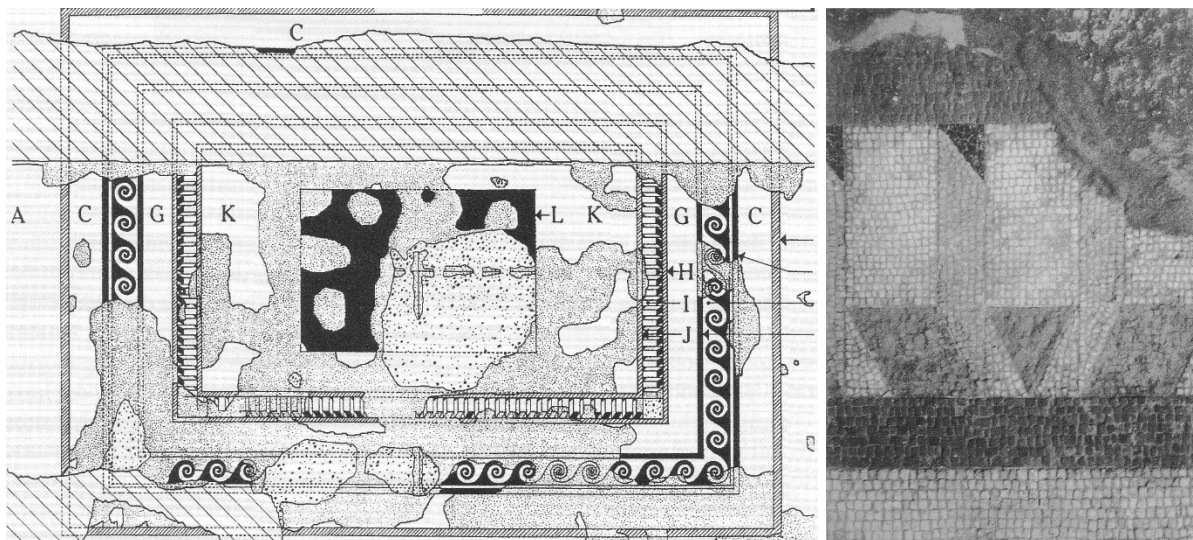
Obr. 60: Mozaika s Tritónkou v místnosti AE v Domě Tritónů na Délu. (podle Westgate 1998, Pl. 14). Detail Tritónky s Erótem a bordury. Pozdní 2. nebo rané 1. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 15–16).



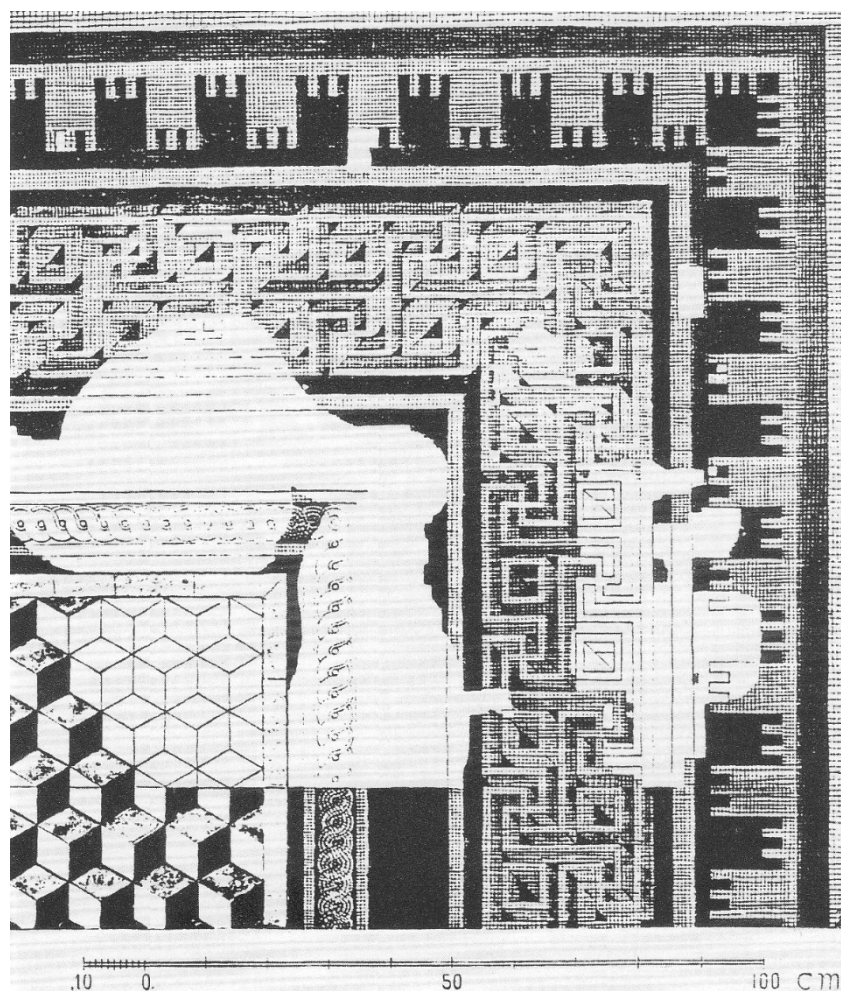
Obr. 61: Detail mozaiky v místnosti C domu v Halikarnássu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Taf. 23,3).



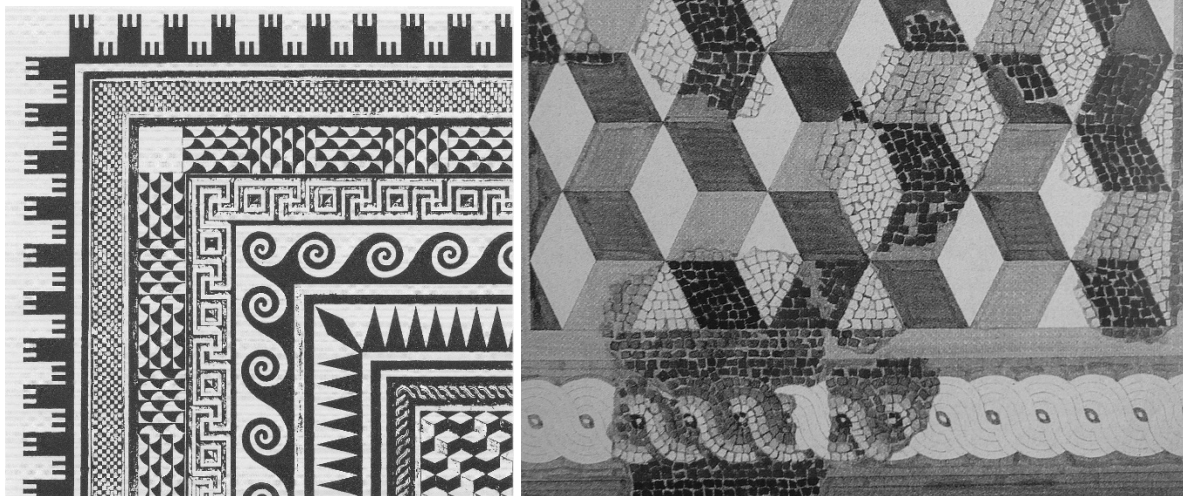
Obr. 62: Mozaika z místnosti D domu v Halikarnássu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 63).



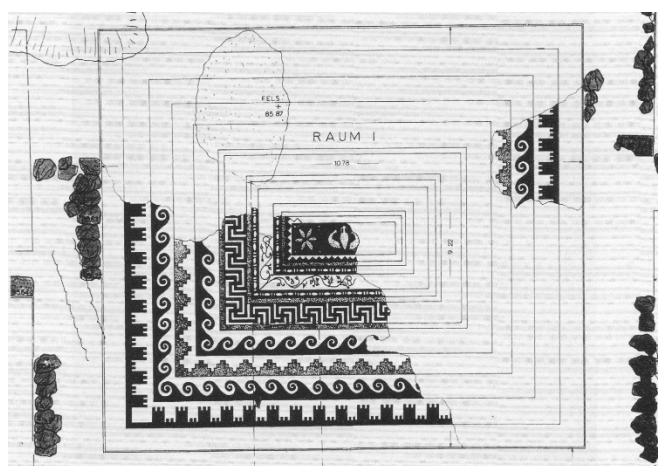
Obr. 63: Mozaika z města Létoon u Xanthu. Detail perspektivního zubořezu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 65–66).



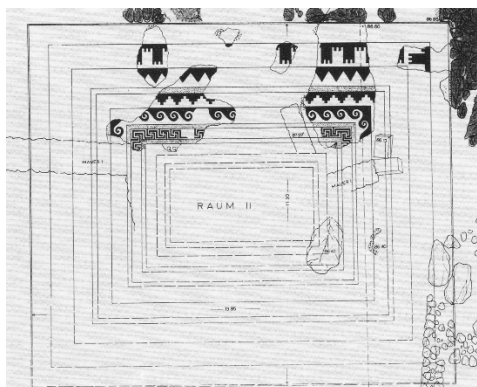
Obr. 64: Náčrt mozaiky z ložnice (č. 38) Domu konzula Attala v Pergamu. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 67).



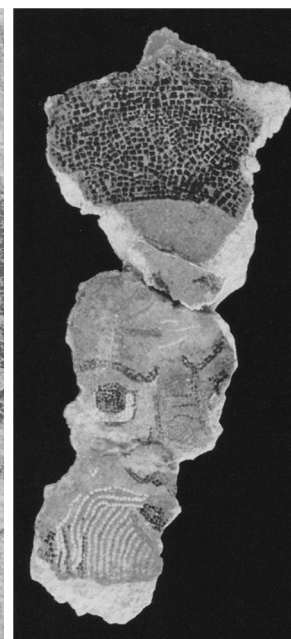
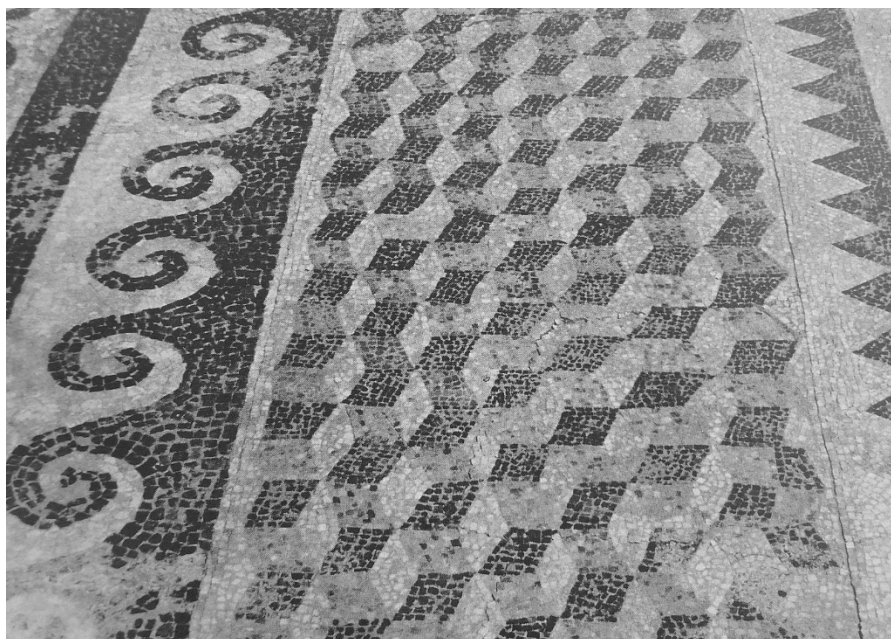
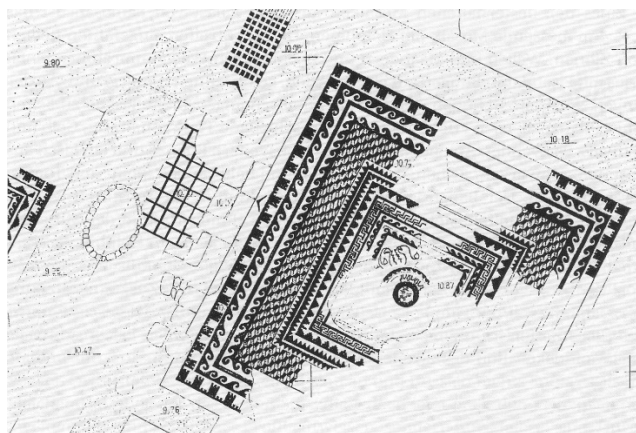
Obr. 65: Nákras mozaiky v místnosti 9 v Peristylovém domě II v Pergamu. Detail centrálního pole s částí bordury. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 68–69).



Obr. 66: Nákras mozaiky z místnosti I v Hierothesiu. Arsameia na Nymfaiu. Detail bordury. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 71–72).



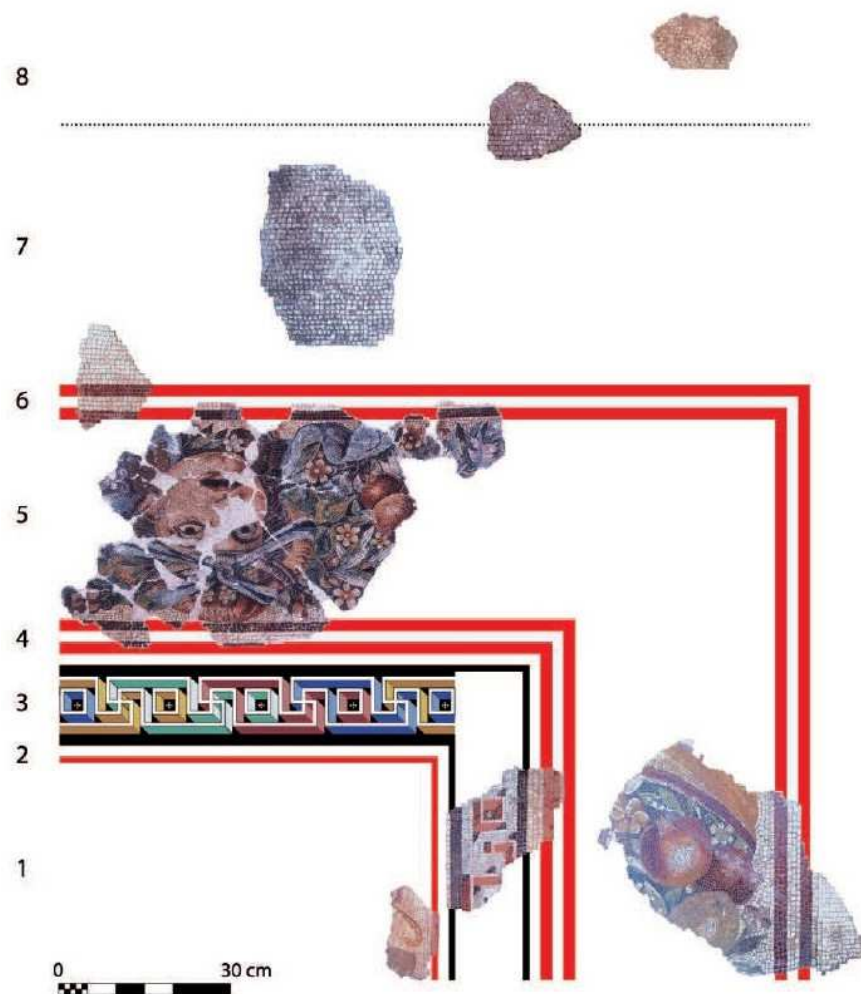
Obr. 67: Nákres mozaiky z místnosti II v Hierotheseiu. Arsameia na Nymfaiu. Detail bordury. Pozdní helénismus (podle Bingöl 1997, Abb. 73–74).



Obr. 68: Nákres mozaiky z paláce v Samosatě. Detail bordury a fragment *emblematu*. 96 – 70 př. Kr. (podle Bingöl 1997, Abb. 75–76, Taf. 24,1).



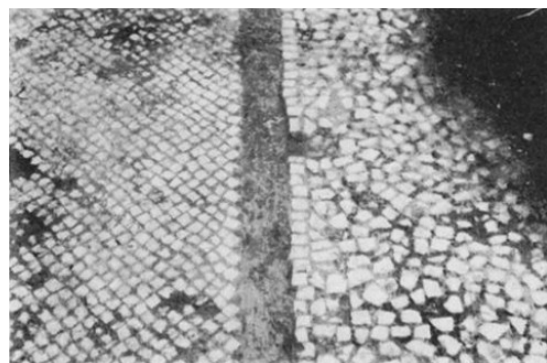
Obr. 69: Mozaika s delfíny z paláce v Samosatě. 96 – 70 př. Kr. (podle Bingöl 1997, Taf. 24,2).



Obr. 70: Rekonstrukce mozaiky z Tel Dor v Izraeli (podle Wootton 2012, Fig. 1). Fragmenty části bordury s komickou maskou a perspektivním meandrem. Druhá polovina 2. století př. Kr. (podle Stewart – Martin 2003, Fig. 8c, 10).



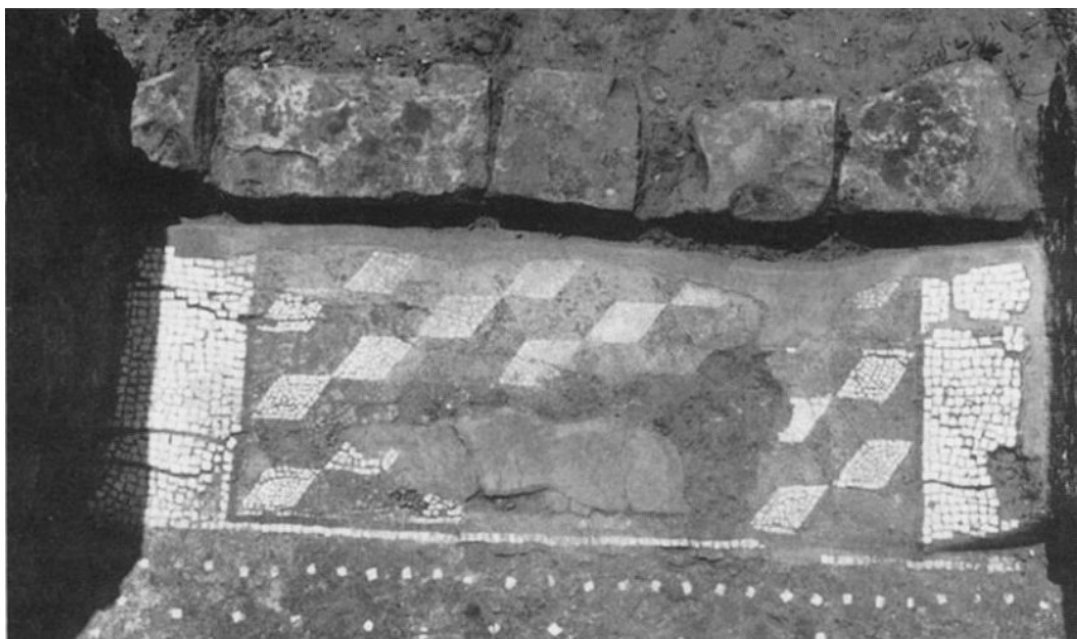
Obr. 71: Mozaika v jižním Hestiatoriu v Kyréné. První polovina 2. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 5).



Obr. 72: Mozaika v severním Hestiatoriu v Kyréné. První polovina 2. století př. Kr. (podle Dunbabin 1979, Fig. 7).



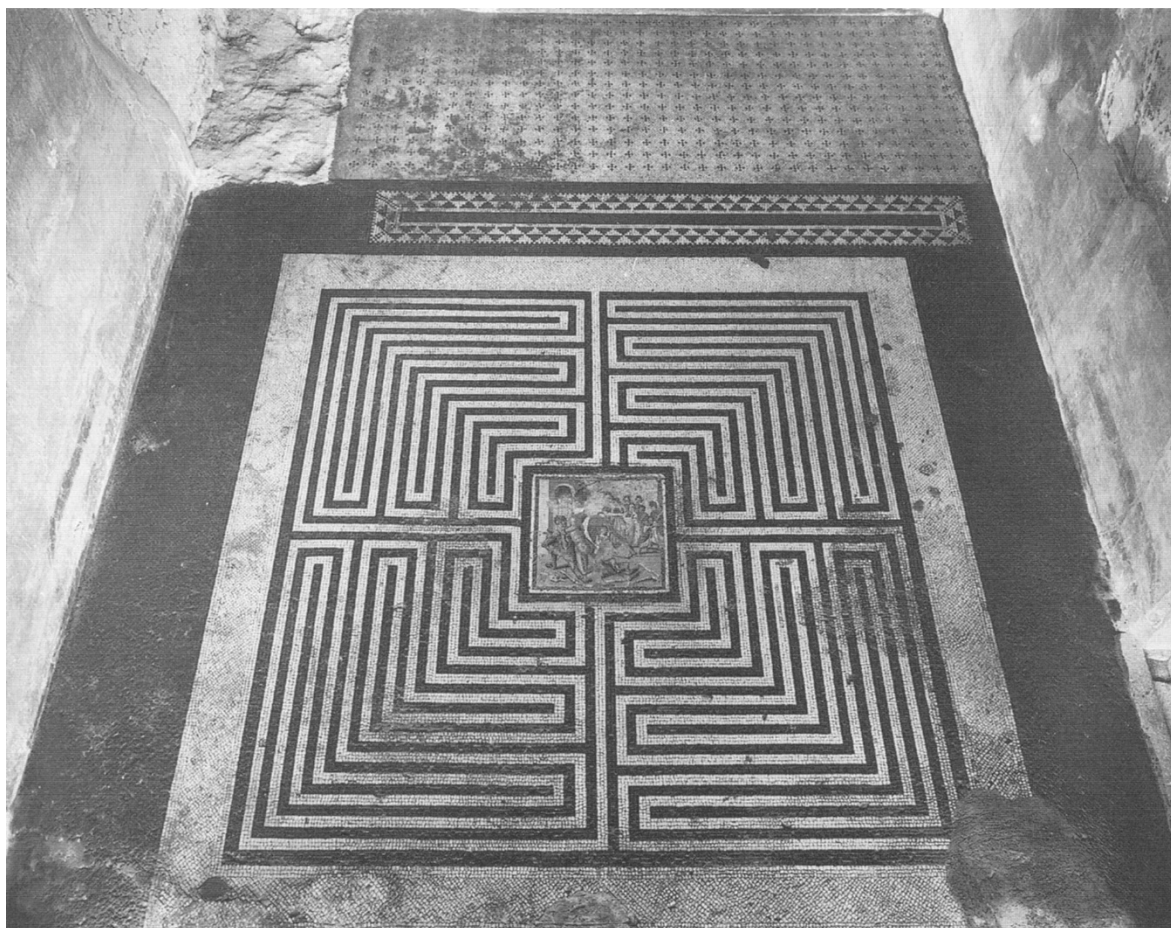
Obr. 73: Mozaika v Morgantině. Pozdní helénismus (podle Tsakirgis 1989, Fig. 19).



Obr. 74: Tesserová mozaika u podlahy typu *opus signinum* v Morgantině. Pozdní helénismus (podle Tsakirgis 1989, Fig. 20).



Obr. 75: Rekonstrukce mozaiky s lovem na lva a kance z Piazza della Vittoria v Palermu na Sicílii (podle Westgate 1999, Fig. 8). Detail bordury s girlandou. Pozdní 2. – rané 1. století př. Kr. (podle <http://www.thejoyofshards.co.uk/visits/sicily/vittoria/>), citováno 25. 5. 2016).



Obr. 76: Mozaika v Domě labyrintu (VI 11,10) v Pompejích. Cca. 70 – 60 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 40).





Obr. 77: Tzv. Alexandrova mozaika v exedře Domu Fauna (VI 12,2) v Pompejích (podle Dunbabin 1999, Fig. 41). Detail koňů zapřažených k Dáriovu vozu. Z doby krátce před r. 100 př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 125).



Obr. 78: Detail mozaikového vlysu s vyobrazením nilské fauny a flóry u vstupu do exedry v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Z doby krátce před r. 100 př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 66).



Obr. 79: Jezdec na tygrovi na mozaice v místnosti 34 v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích.
Okolo r. 100 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 43).



Obr. 80: *Emblema* se třemi sedícími ženami z Ciceronovy villy v Pompejích signované Dioskúridem ze Samu. Konec 2. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 44).



Obr. 81: *Emblema* s hudebníky z Ciceronovy villy v Pompejích signované Dioskúridem ze Samu (podle Dunbabin 1999, Fig. 45). Detail muže hrajícího na tamburínu. Konec 2.

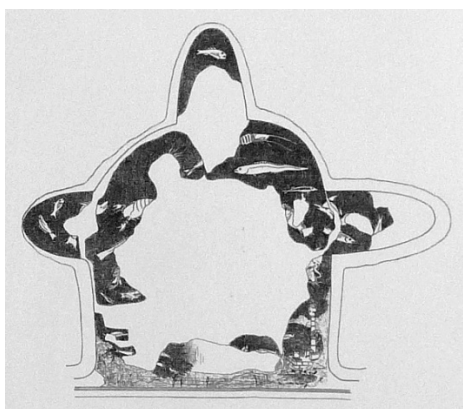
století př. Kr. (podle Andreae 2003, Abb. 225).



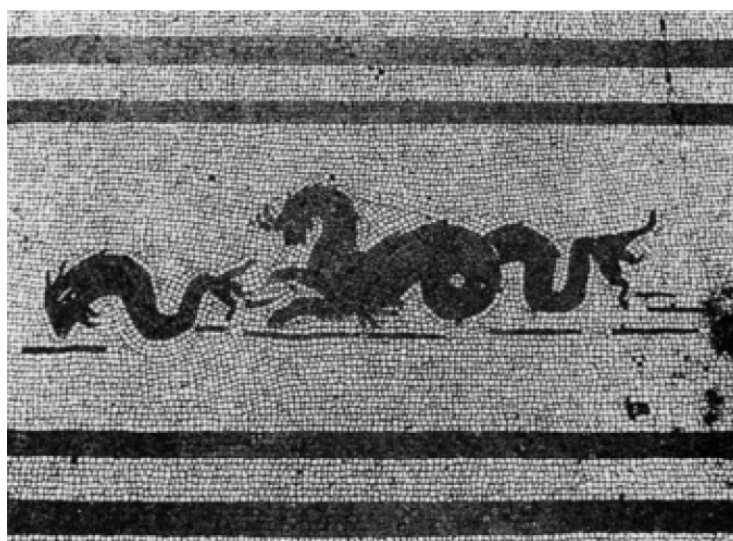
Obr. 82: Mozaika z *triclinia* Domu Kentaura (VI 9,3) v Pompejích. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 140). Detail mainády. Pozdní 2. nebo 1. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 139).



Obr. 83: Mozaika s nilskou krajinou ze svatyně Fortuny Primigenie v Praeneste (podle Dunbabin 1999, Fig. 47). Detail Isidina chrámu. Poslední čtvrtina 2. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 100).



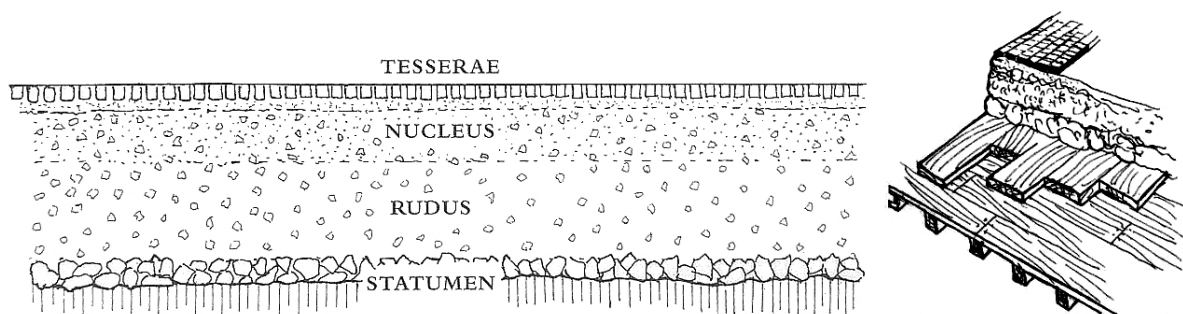
Obr. 84: Nákres rybí mozaiky ze svatyně Fortuny Primigenie v Praeneste. Detail Neptunovy svatyně. Poslední čtvrtina 2. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 93, 103).



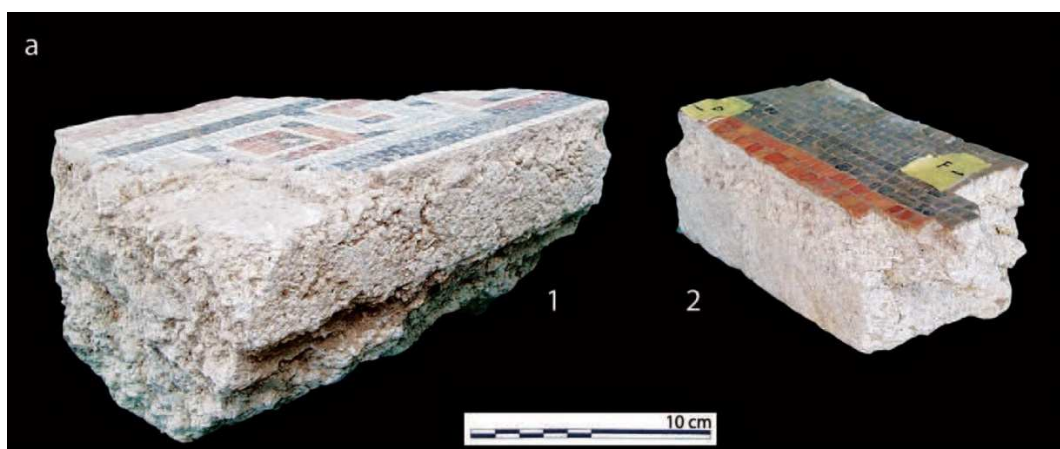
Obr. 85: Černobílá mozaika v domě IX 8,6 v Pompejích. Období pozdní republiky (podle De Vos 1991, Fig. 19).



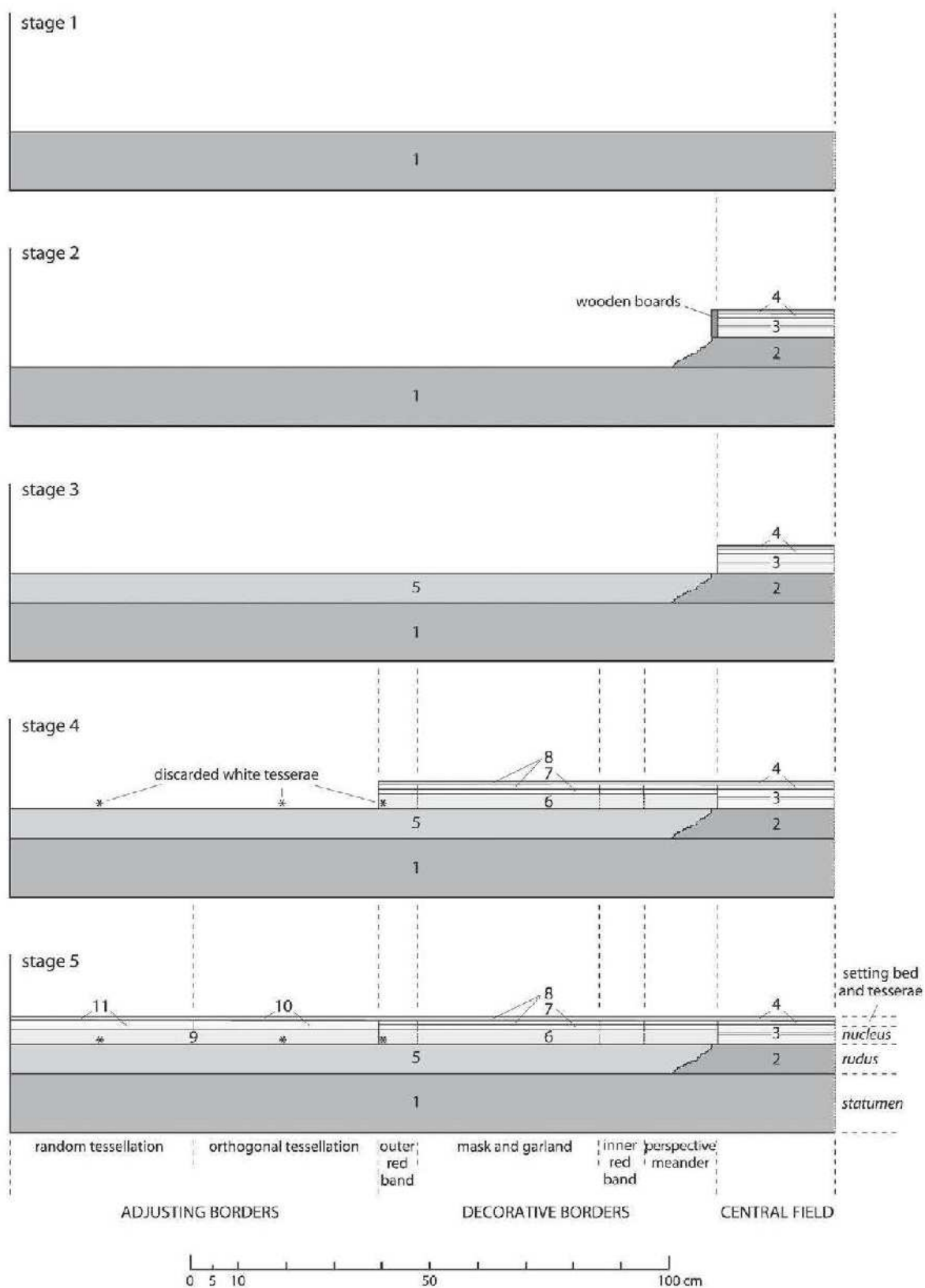
Obr. 86: Olověné proužky ve vzoru pletence na mozaice v Palermu na Sicílii. Pozdní helénismus (podle Westgate 2000a, Fig. 9).



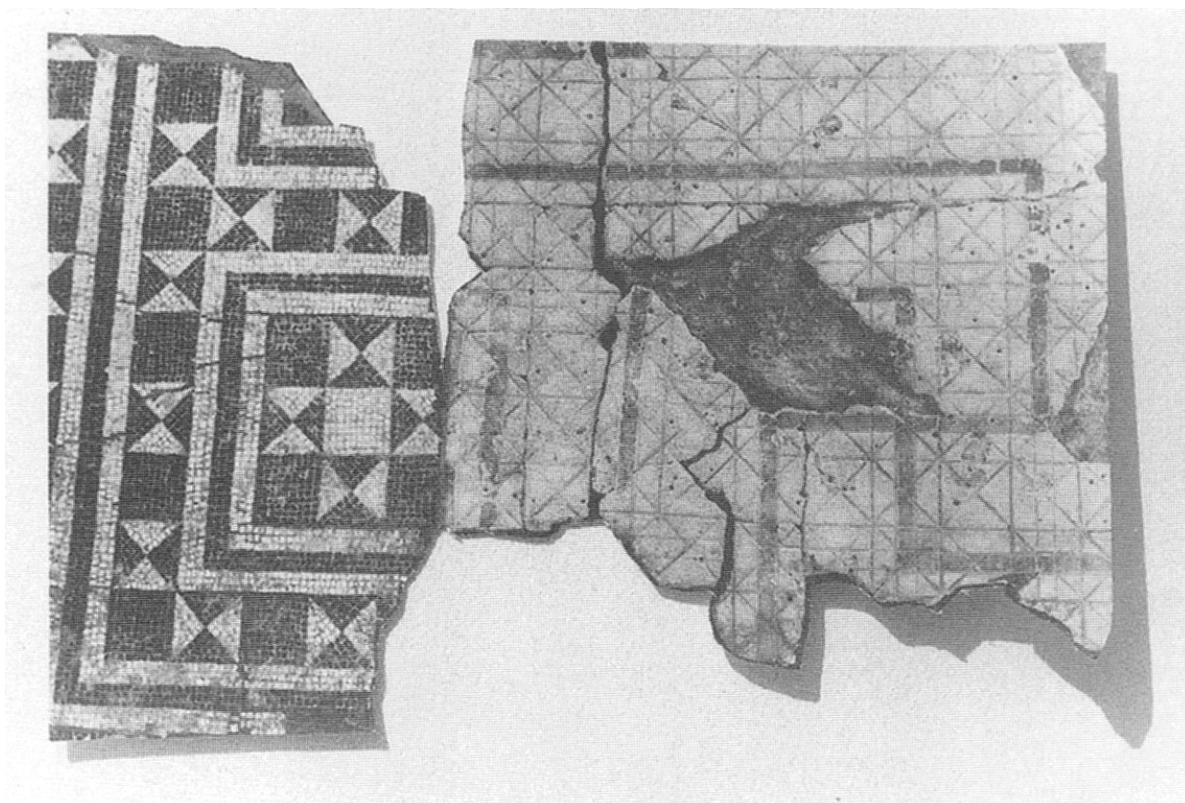
Obr. 87: Nákreš vrstev mozaikové podlahy podle Vitruviova popisu (podle Ling 1998, Fig. 4; Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 12).



Obr. 88: Fragmenty mozaiky z Tel Dor v Izraeli. Druhá polovina 2. století př. Kr. (podle Wootton 2012, Fig. 4a).



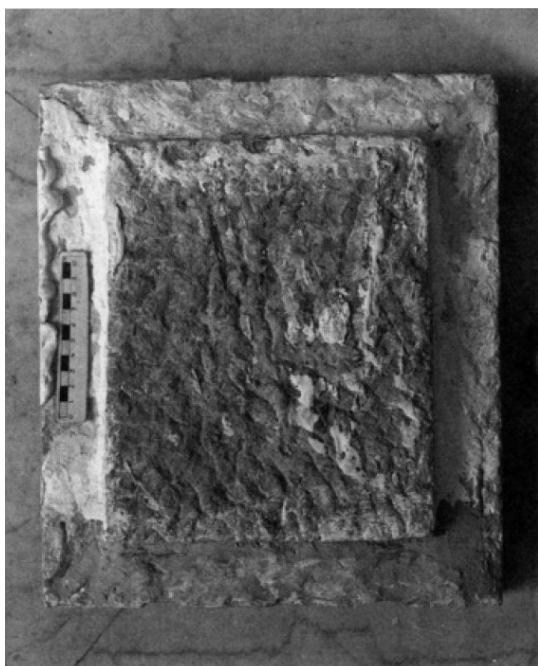
Obr. 89: Rekonstrukce jednotlivých fází pokládání mozaikové podlahy v Tel Dor v Izraeli (podle Wootton 2012, Fig. 2).



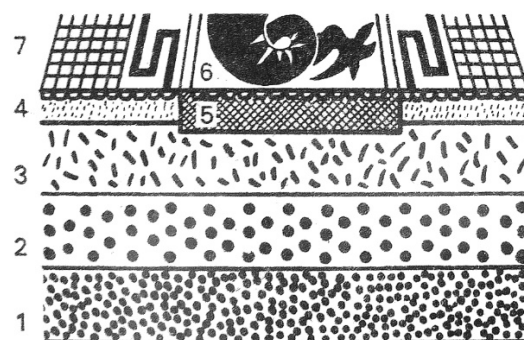
Obr. 90: Detail mozaiky a jejího rozvržení v podobě malovaných a rytých čar a otvorů po hřebících. Villa Arianna ve Stabíích. Asi polovina 1. století po Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 293).



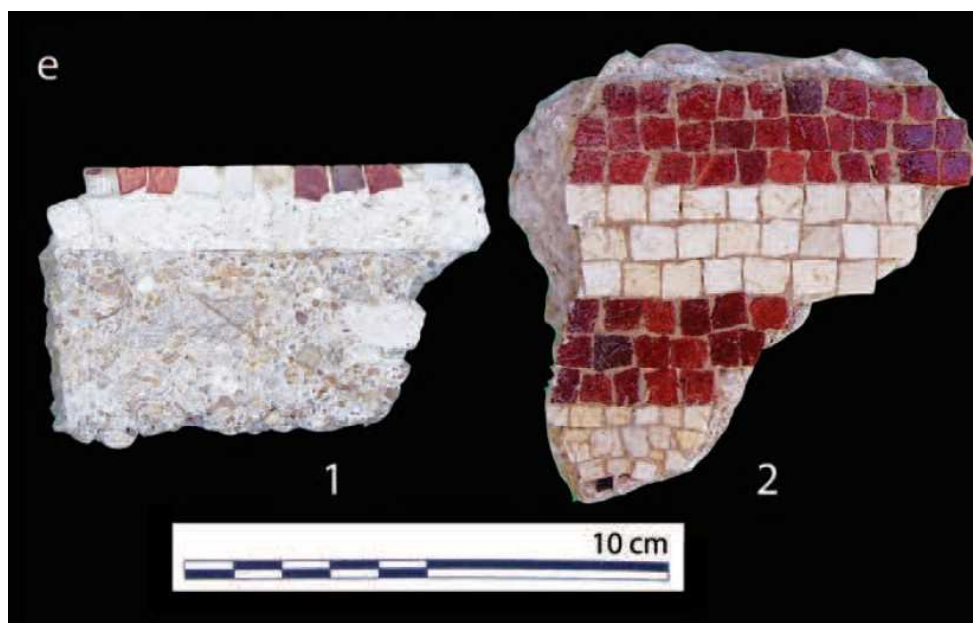
Obr. 91: Fragment náhrobní stély se zobrazením mozaikářské dílny z Ostie. 270 – 280 po Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 287).



Obr. 92: Zadní strana *emblematu*. Stavba VI 15,14 v Pompejích (podle De Vos 1991, Fig. 9).



Obr. 93: Náčrsev vrstev mozaikové podlahy s vloženým *emblematem* (podle Fischer 1971, Fig. 14).



Obr. 94: Fragment mozaiky z Tel Dor v Izraeli. Řez a povrch. Druhá polovina 2. století př. Kr. (podle Wootton 2012, Fig. 5e).



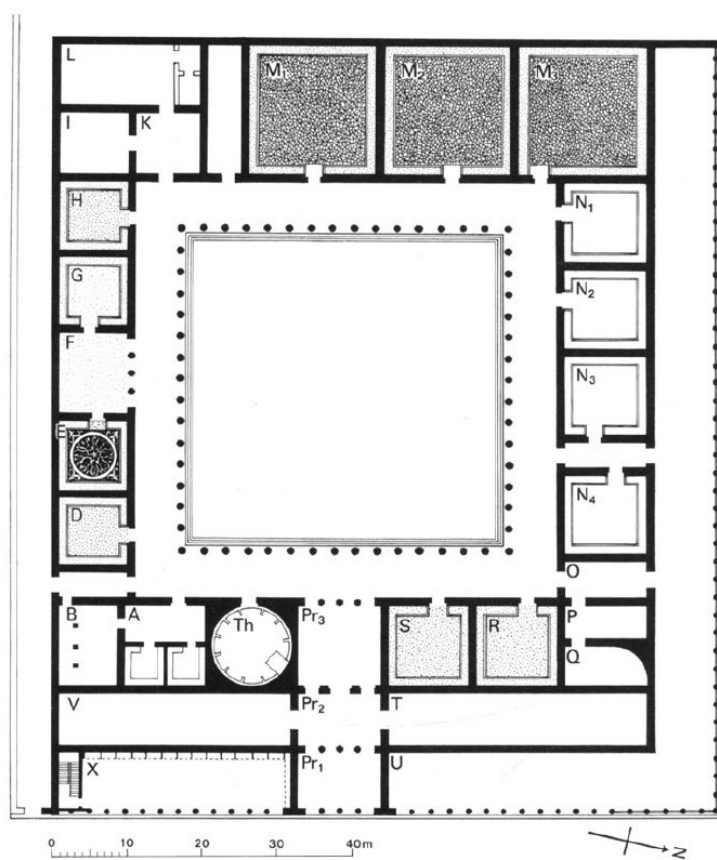
Obr. 95: Rybí mozaika z *triclinia* v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Pozdní 2. století př Kr.
(podle Westgate 2000a, Fig. 14).



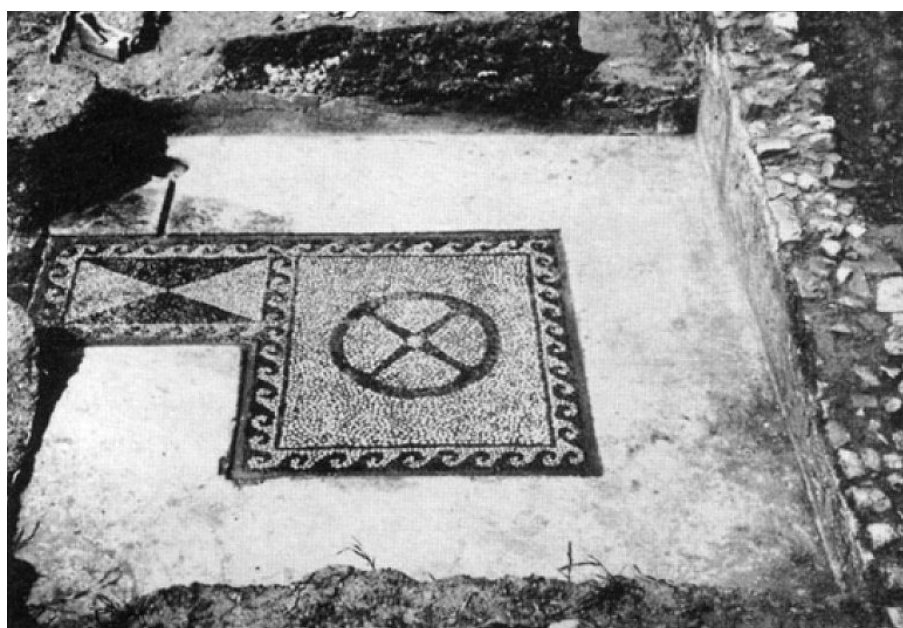
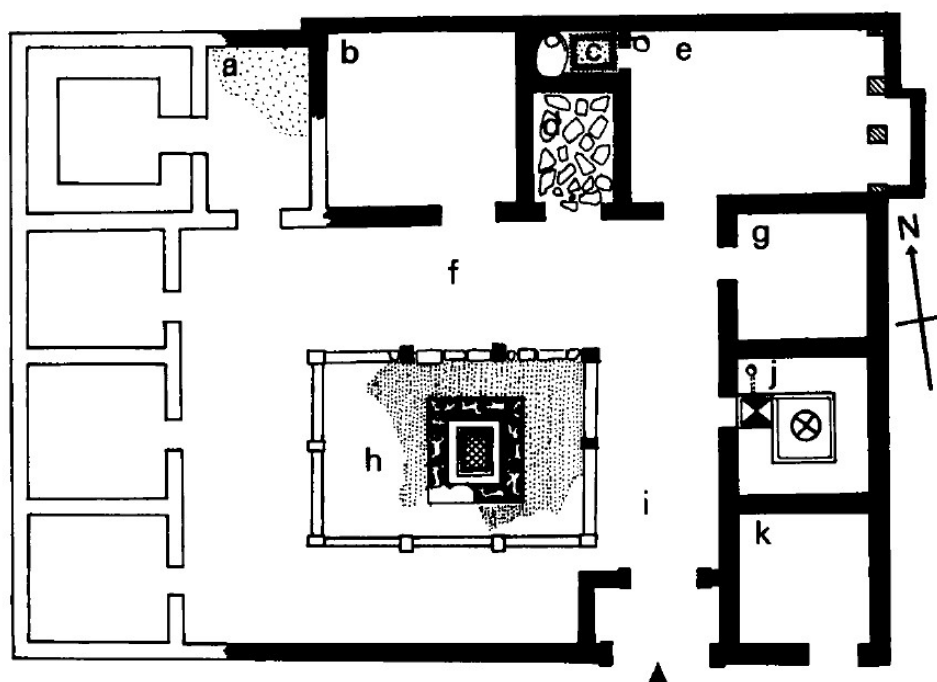
Obr. 96: Rybí mozaika z domu VIII 2,16 v Pompejích. Okolo r. 80 př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 15).



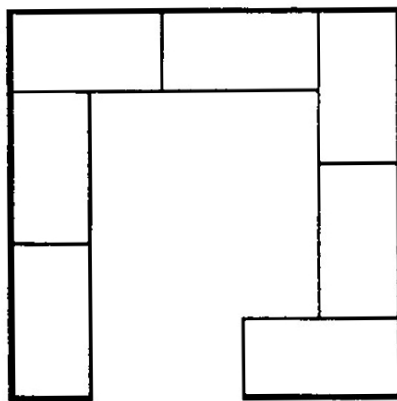
Obr. 97: *Emblema* z Torre Annunziata v Kampánii. Rané 1. století př. Kr. (podle Ling 1998, Fig. 17).



Obr. 98: Rekonstruovaný půdorys paláce ve Vergině kolem hlavního dvora (podle Westgate 1998, Pl. 9).



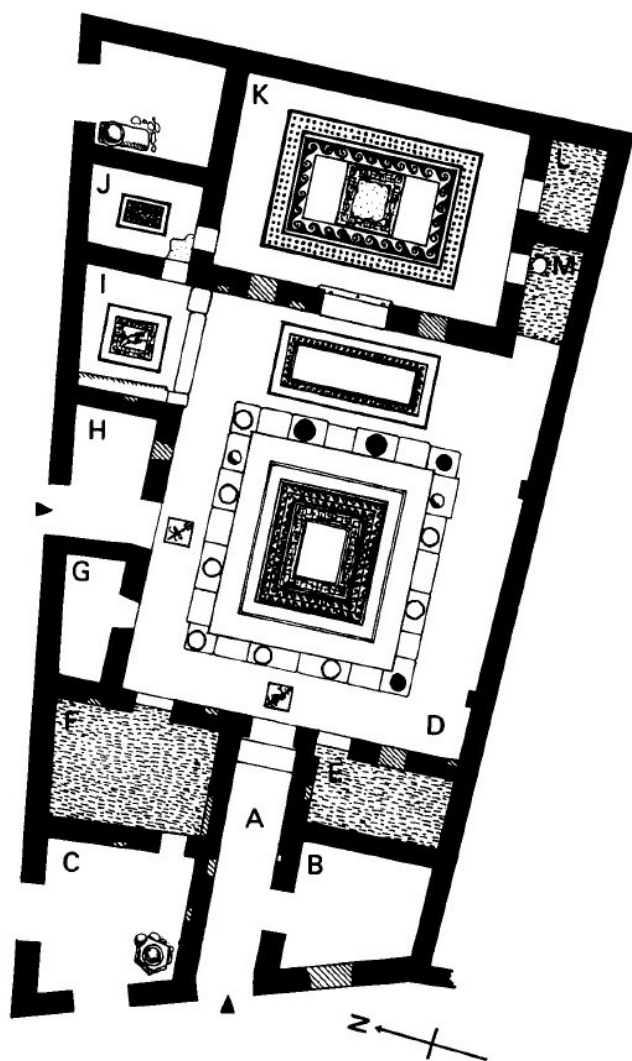
Obr. 99: Rekonstruovaný půdorys Domu Komedianta v Olynthu. Oblázková mozaika v *andru* j. 432 – 348 př. Kr. (podle Westgate 1998, Pl. 3, 4).



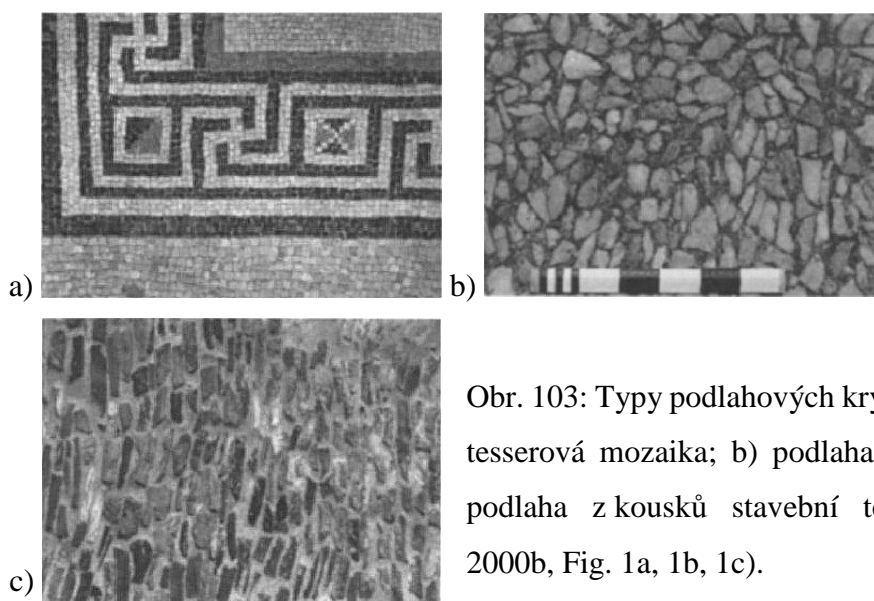
Obr. 100: Náskres rozestavení lehátek v místnosti typu *andron* pozdního klasického období (podle Westgate 1998, Fig. 2).



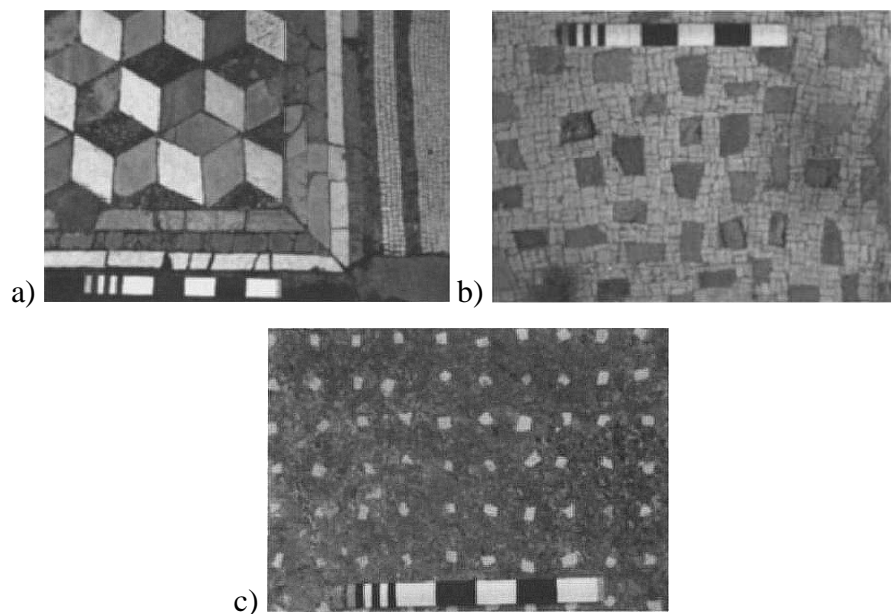
Obr. 101: *Cubiculum* v Domě Stříbrné svatby (V 2,1) v Pompejích. Polovina 1. století př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 305).



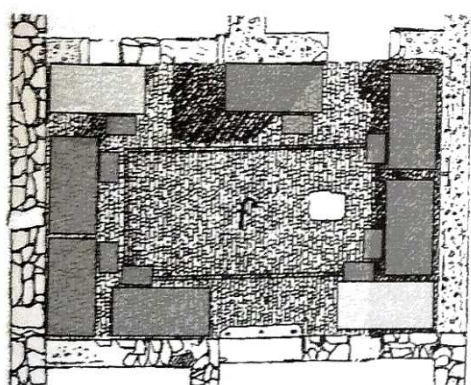
Obr. 102: Půdorys Domu Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Westgate 1998, Pl. 11).



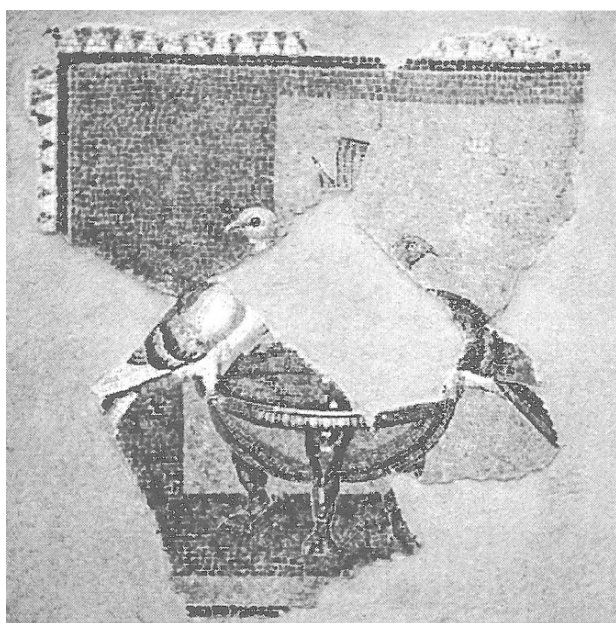
Obr. 103: Typy podlahových krytin v období helénismu: a) tessarová mozaika; b) podlaha z kamenných úlomků; c) podlaha z kousků stavební terakoty (podle Westgate 2000b, Fig. 1a, 1b, 1c).



Obr. 104: Typy podlahových krytin v období helénismu v západním Středomoří: a) *opus sectile*; b) *opus pseudo-figlinum*; c) *opus signinum* (podle Westgate 2000b, Fig. 16a, 16b, 16c).



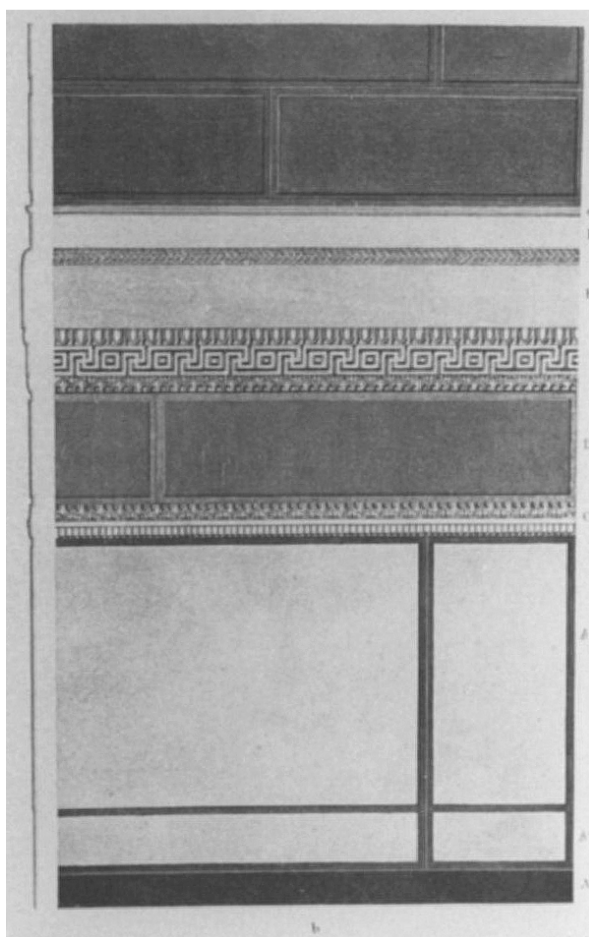
Obr. 105: *Oecus* f v Domě B. Quartier de l'Inopos na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Trümper 2007, Fig. 35.6e).



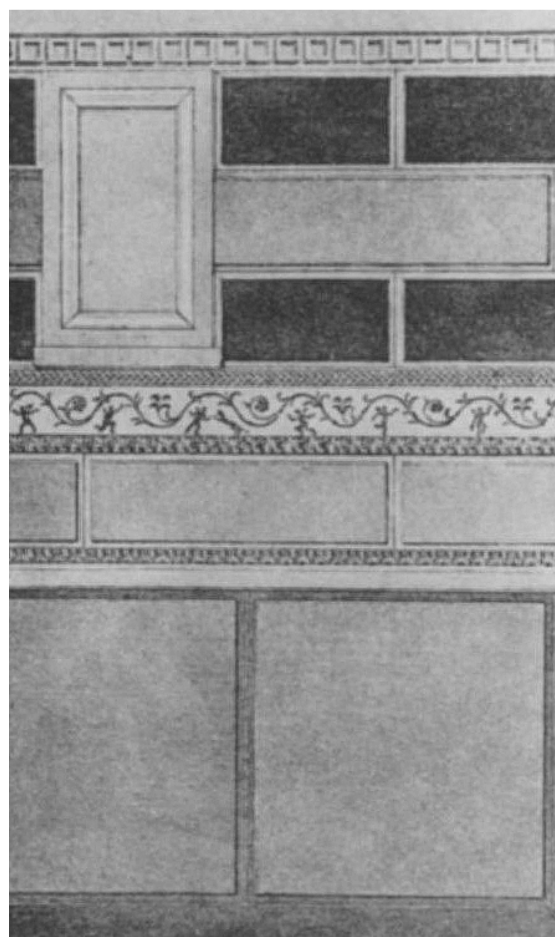
Obr. 106: Fragmenty mozaiky s holubicemi sedícími na okraji bronzové mísy z horního podlaží Domu B. Quartier de l'Inopos na Délu. 166 – 69 př. Kr. (podle Westgate 1999, Fig. 4a).



Obr. 107: Mozaikové pole s delfínem obtočeným kolem kotvy z peristylu Domu Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Dunbabin 1999, Fig. 39).



Obr. 108: Nástěnná malba v místnosti K v Domě Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Westgate 2000b, Fig. 8).



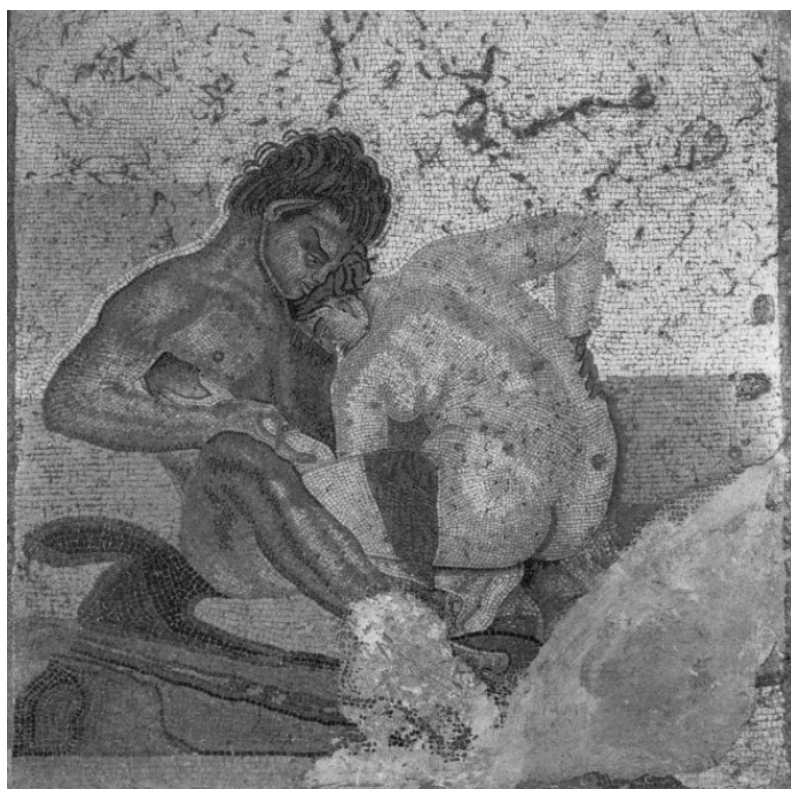
Obr. 109: Nástěnná malba v místnosti J v Domě Trojzubce na Délu. 130 – 88 př. Kr. (podle Westgate 2000b, Fig. 9).



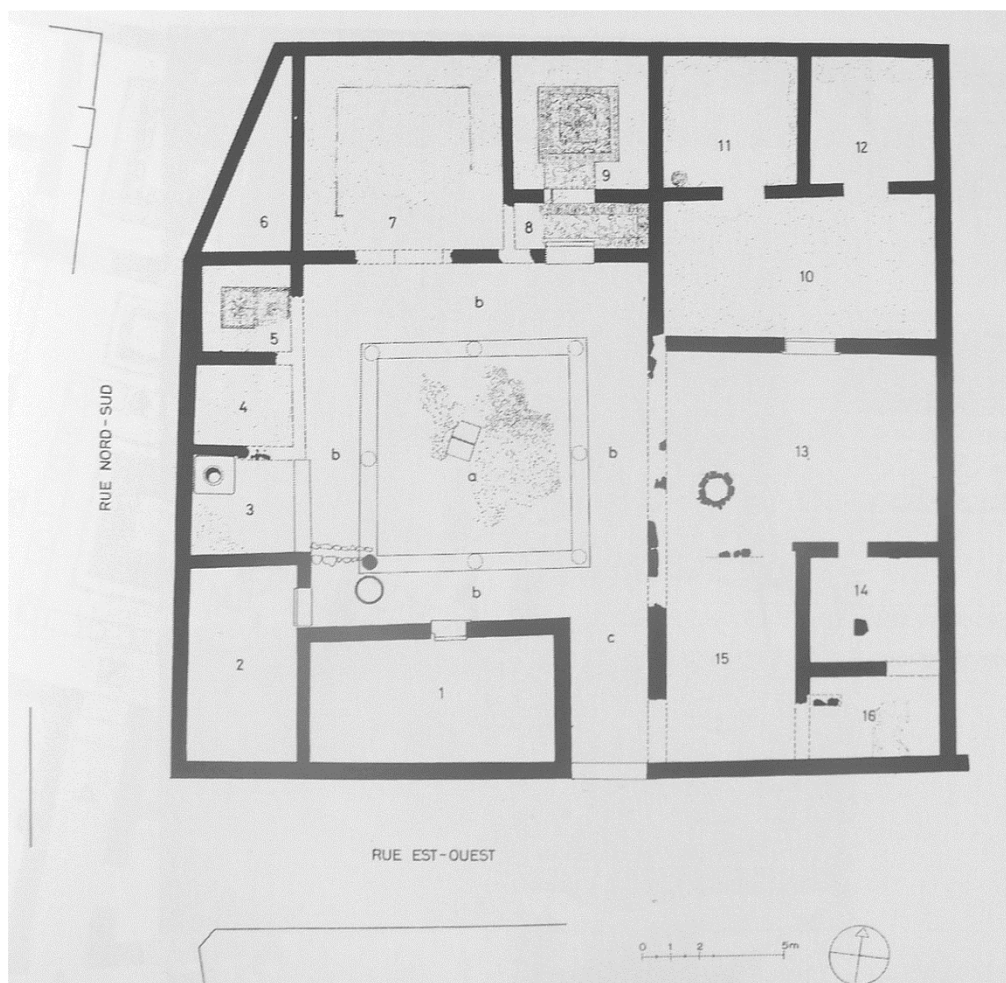
Obr. 110: Mozaika se zobrazením panathénajské amfory v exedře I v Domě Trojzubce na Délu.
166 – 69 př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 8).



Obr. 111: Mozaika z prostoru *aly* 30 Domu Fauna (VI 12,2) v Pompejích. 2. století př. Kr. (podle Westgate 2000a, Fig. 17).



Obr. 112: Satyr a maináda na mozaice v *cubiculu* v Domě Fauna (VI 12,2) v Pompejích. Pozdní 2. století př. Kr. (podle De Vos 1991, Fig. 13).



Obr. 113: Půdorys Domu Mozaik v Eretrii. 4. století př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 1).



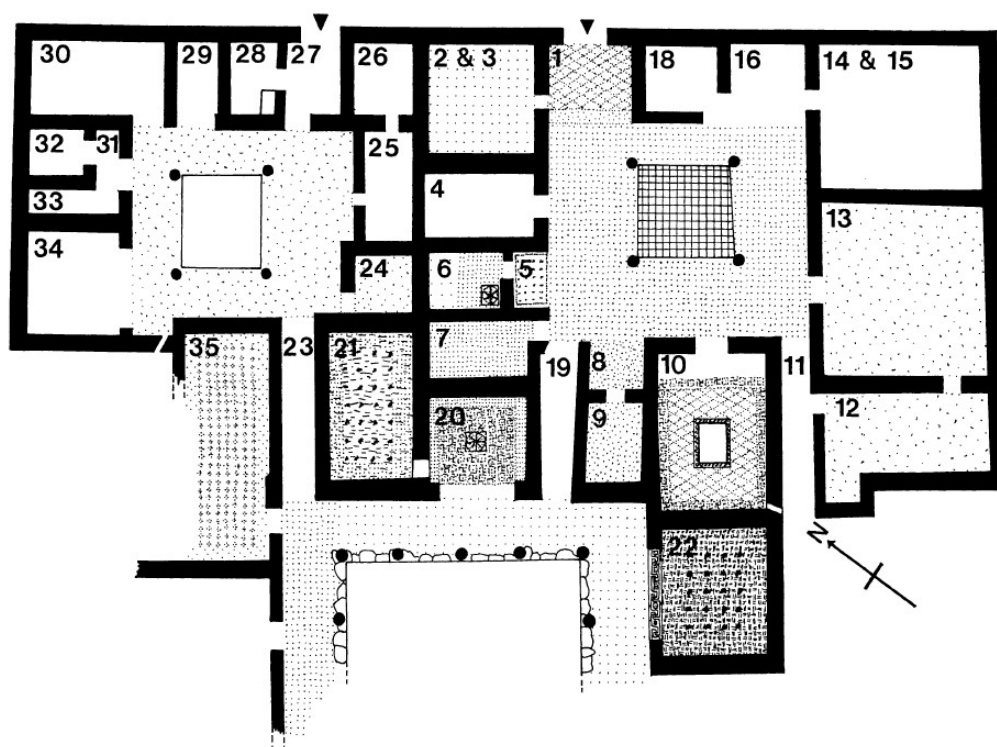
Obr. 114: Fragmenty panathénajské amfory nalezené v peristylu Domu Mozaik v Eretrii (podle Westgate 2010, Fig. 5).



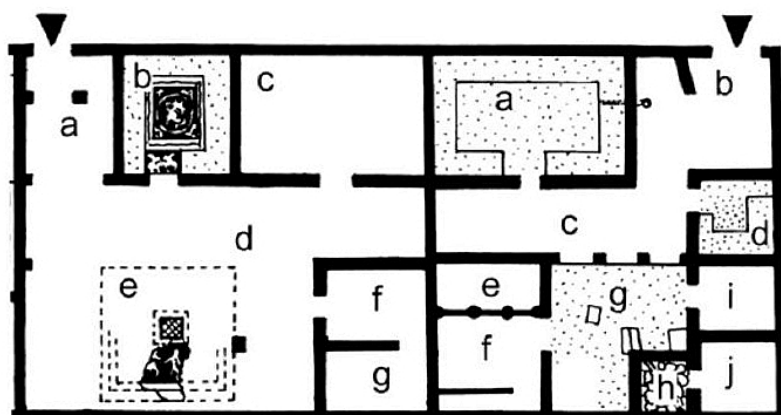
Obr. 115: Mozaika v místnosti 5 v Domě Mozaik v Eretrii. 4. století př. Kr. (podle Westgate 2010, Fig. 2).



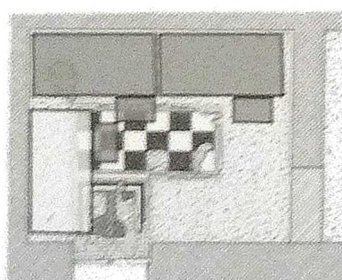
Obr. 116: Terakotová aplika z místnosti 7 v Domě Mozaik v Eretrii (podle Westgate 2010, Fig. 4).



Obr. 117: Půdorys Domu Tuskánských hlavic v Morgantině (podle Westgate 2000b, Fig. 18).



Obr. 118: Půdorysy pozdně klasických domů v Olynthu. Dům A VI 3 a A VI 5 (podle Westgate 2007a, Fig. 1b).



Obr. 119: Nákras rozvržení lehátek v místnosti *i* typu oecus v Domě VI M. Quartier du Théâtre na Délu (podle Trümper 2007, Fig. 35.5e).



Obr. 120: Mozaika s pijícími holubicemi z Domu Mozaikových holubic (VIII 2,34) v Pompejích. Rané 1. století př. Kr. (podle Pappalardo – Ciardiello 2012, Fig. 86).